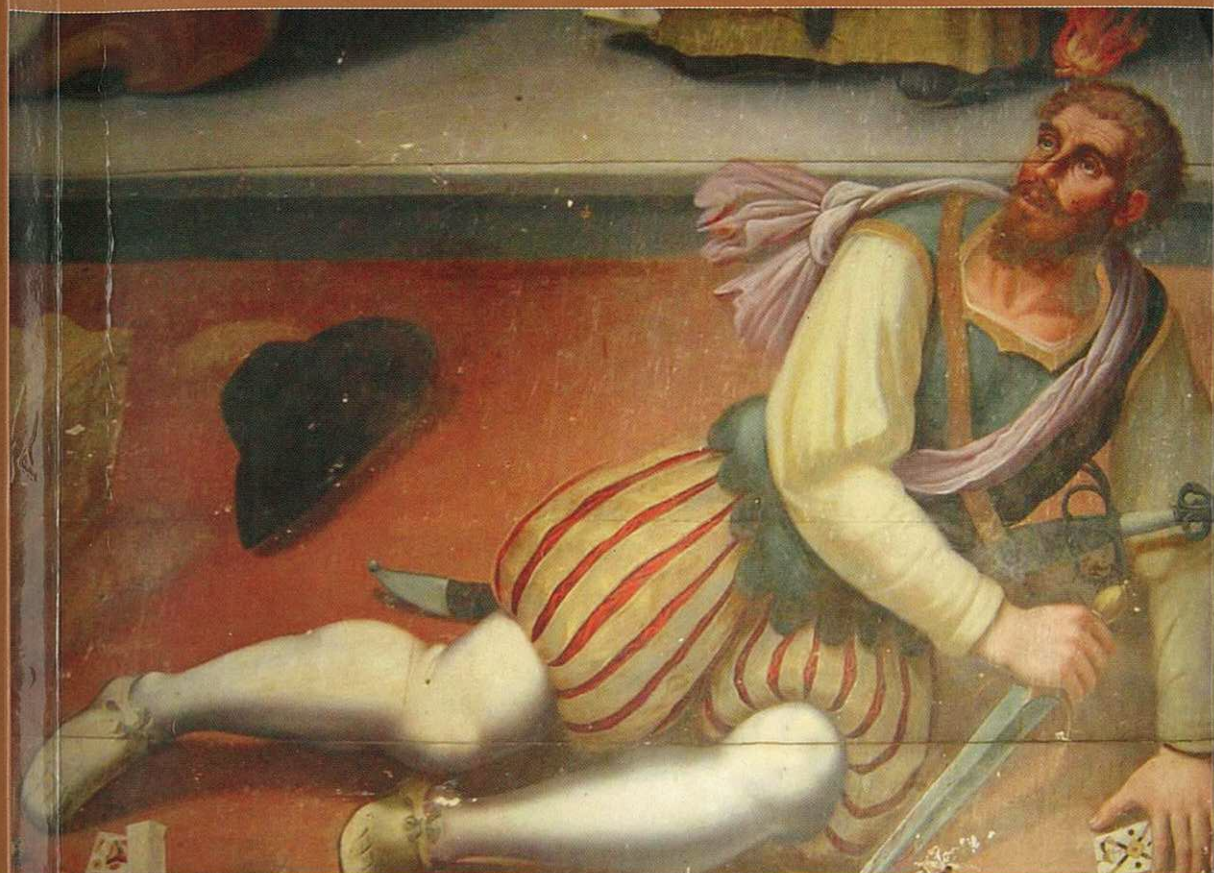
ls imagens artísticas, independentemente das circunstâncias históricas de concepção, produção e ão, são sempre um testemunho estético dotado de muitos sentidos. Elas mostram-se ao nosso olhar significações distintas e variados traços de comunicabilidade que se expressam tanto no plano da strita conjuntura de tempo e espaço como, também, no plano de uma dimensão trans-contextual hes confere novos níveis de leitura e novas capacidades de encantar.

s obras de arte apresentam-se-nos com uma espécie de jogo de espelhos dotado de memórias, com dades de objectos vivos e capacidade de prolongarem a sua função pela fruição, de assumirem s contextos e de se exprimirem em pleno face a novos olhares. Estão aptas, assim, a gerar novos cos na sucessão dos tempos, comunicando impressões, resguardando a sua complexidade ıária e renovando os seus traços de comprometimento ideológico e de busca de inovação estética.

través da análise iconológica de uma série de pinturas portuguesas dos séculos XVI, XVII e I, seriadas como testemunho de situações diferentes do mercado das artes de então, desde a nenda erudita às de expressão regionalista, senão periférica, o autor interroga o sentido trans-orial das imagens e busca definir novas bases conceptuais para a prática da História da Arte como lina científica com dimensão operativa face às circunstâncias do nosso tempo.

A TRANS-MEMÓRIA DAS IMAGENS
Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)
Vitor Serrão

A TRANS-MEMÓRIA DAS IMAGENS

Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)

Vitor Serrão

EDIÇÕES
COSMOS

Vitor Serrão

A TRANS-MEMÓRIA DAS IMAGENS

Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa
(Séculos XVI-XVIII)

EDIÇÕES
COSMOS

Título: A Trans-Memória das Imagens - Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)

Autor: Vitor Serrão

Fotocomposição, impressão e acabamento:
Garrido Artes Gráficas - Alpiarça

Dezembro de 2007

ISBN 972-762-287-9
Depósito legal 250071/06

Edições Cosmos – Apartado 82
Tel.: 243 559 288 – Fax: 243 559 289
E-mail: edicoescosmos@iol.pt
2140-909 CHAMUSCA

Índice

À GUISA DE INTRODUÇÃO:
O ELOGIO DE *POLIMNIA*, FILHA DE *MNEMOSINE*

Fala de Arcanjo Mistura, o Barbeiro de Vila Longe: «*Primeiro, perdemos a lembrança de termos sido do rio. A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera. Depois da nossa memória ter perdido a geografia, acabou perdendo a sua própria história. Agora, não temos sequer ideia de termos perdido alguma coisa*».
(Mia Couto, *O Outro Pé da Sereia*, ed. Caminho, Lisboa, 2006, p. 331).

«*E então na sua memória pairava a velha inquietação: porque é que os homens têm tanta dificuldade em entender, sem explicações racionalmente formuladas? Falta-lhes escutar a complexa voz da percepção. É que a compreensão da manifestação maior do espírito humano – a arte – não se reduz a uma observação directa e factual, tornando-se necessário ver o que está para além do objecto, que mecanismos o artista accionou na sua elaboração. Para decifrar as mensagens que pretendeu transmitir, para entender a complexidade da expressão artística, só apreendendo o tangível, e também o sonho que se encerra em cada objecto criado*».
(Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (1943), ed. Aster, Lisboa, pp. 10-11; trad. livre).

«Polymnie. *On la peint ayant des perles sur la teste, une robe blanche, la main droite hauffée en action de haranguer, & en la gauche un rouleau où est escrit le mot* Suadere. *La pierrerie & les peles qu'elle a sur la teste, sont les marques des dons & des qualitez qui enrichissent son esprit; car suibant les preceptes de la Rhetorique, elle employe l'invention, la disposition, la memoire, & la prononciation, qui sont communes à ce bel art, faisant voir, comme dit Virgile, Ou par son action, ou mesme par son geste / Ce qu'elle veut monstrer & rendre manifeste*».
(Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. de Jean Baudoin, Paris, 1644, Seconde Partie, pp. 74-75).

Seja qual for a circunstância histórica de concepção, de produção ou de fruição, as imagens artísticas são sempre um testemunho estético dotado de muitos sentidos. Elas apresentam-se ao nosso olhar com significações distintas e com variados traços de comunicabilidade que se expressam tanto no plano da sua estrita conjuntura de tempo e de espaço como, sobretudo, no plano de uma dimensão trans--contextual que lhes confere novos níveis de leitura.

As obras de arte são, quase sempre, uma espécie de *jogo de espelhos* na sua qualidade natural de objectos vivos, dotados da capacidade de prolongarem a sua função pela fruição, de assumirem novos contextos e de se exprimirem em plenitude face a novos olhares. Aptas a gerar novos públicos na sucessão dos tempos, as obras de arte comunicam impressões, resguardam a sua complexidade originária

e renovam os seus traços de encantação estética. Como afirmou o escritor Antoine de Saint-Exupéry[1], elas encerram tanto uma dimensão onírica quanto uma dimensão tangível, ambas essenciais para caracterizar a sua essência artística.

Mas o poder de fascínio das produções humanas consideradas *obras de arte* não pode deixar de coabitar com outro poder indissociável da imagem feita arte: o seu *reservatório de memórias*. Senhoras de um corpo de especificidades e de significantes, como escreveu Roland Barthes no seu belo livro póstumo *La Chambre Claire* [2], as obras de arte transportam *indícios de tempo* e *cargas memoriais* dotadas de sentido. Cabe ao historiador de arte, assim, empreender um diálogo interrompido (ou nunca, sequer, empreendido) com muitas obras – diria que com a maioria das obras de arte produzidas ao longo de milhares de anos de história humana – cujos significados memoriais intrínsecos inevitavelmente se foram modificando, desde uma fase de maior mediatismo, fruto de diversas vicissitudes políticas, religiosas, funcionais e ideológicas que alteraram esse mediatismo, ou de novas emergências de gosto e de estilo ou, ainda, fruto de novas circunstâncias de apropriação, sem deixarem de preservar entretanto um sólido reservatório memorial, pleno de informações essenciais para que o seu pleno conhecimento e fruição estética possam ser possíveis.

Todas as formas artísticas que se organizam em obras particulares, sejam pinturas, esculturas, gravuras, estruturas arquitectónicas, iluminuras, peças de mobiliário, de talha, de ourivesaria ou de paramentaria, peças de *design*, fotografias, instalações, etc, etc, possuem desde o acto de encomenda e factura criadora uma *memória imagética* que é indissociável do seu próprio sentido, do seu próprio fascínio e do seu próprio destino: por isso, as obras de arte comunicam ideias concretas, comprometem agentes de produção e de encomenda, afectam os vários segmentos de destinatários e têm sempre um *programa artístico preciso*, indissociável da sua natureza.

[1] Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (1943), ed. Aster, Lisboa, pp. 10-11 (trad. livre).

[2] Cfr. a este respeito o sedutor estudo de Roland Barthes, *La Chambre Claire,* éd. Gallimard, Paris, 1980.

O mesmo se dirá a respeito da chamada arte não-erudita, seja um *ex-voto* de pintura popular a uma obra de *arte ingénua*, e pode mesmo ser extrapolado para o contexto da *arte morta*, que as circunstâncias temporais destruíram ou de tal modo fragilizaram que dela só restam parcos fragmentos[3]. A dimensão trans-contextual do *objecto arte* – que é sempre dimensionável pela expressão de afectos que continua a comunicar-nos, mesmo que a obra a fruír date de há um século, de há cinco séculos, ou mais – carrega em si também, inevitavelmente, a perda das memórias e sentidos que um dia lhe deram forma.

Ora uma das tarefas que cabem ao historiador de arte, a meu ver, é a de saber encetar uma contribuição plena sobre os contornos dessa memória que as formas imagéticas continuam a veicular mas que, por perda inexorável dos canais de informação envolvidos, deixaram de inter-agir para que as possamos iluminar em globalidade. Por outras palavras: urge explicar os *porquês* da obra de arte, as *razões de ser* do seu destino, a temperatura diferenciável que a sua contemplação gerou, as qualidades intrínsecas de estilo, de engenho e de *invenção* que a sua criação atesta, os conflitos, consensos ou pareceres inflamados que suscitou – em resumo, a "fortuna crítica" inerente à radiografia da peça, e a sua história.

É precisamente esta *dimensão memorial das imagens artísticas*, com contornos que não serão nunca efémeros, ou neutrais, que se impõe analisar à luz das suas razões de ser, sejam ideológicas, religiosas, políticas, ou outras. E, sabemo-lo pela experiência que a Iconologia, a Semiologia e a Sociologia da Arte nos oferecem, as obras de arte são mais atraentes como interlocutoras dinâmicas de diálogos interrompidos quanto melhor *explicáveis* na essência do acto de produção que lhes deu origem, e na consequência dos actos de contemplação que, muito tempo depois, continuaram a legitimá-las, mesmo com o peso do esquecimento colectivo sobre os significados reais que um dia lhes deram origem e modelação criadora...

[3] Vitor Serrão, *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa, 2000. A utilização do conceito operativo neste livro proposto leva o historiador de arte, também, a uma mais justa concatenação globalizante das situações artísticas em apreço, contrariando aquela perspectiva redutora (e, todavia, muito comum) que leva a ignorar, no estudo das obras de arte, que elas são sempre uma parcela de um *todo* inexoravelmente truncado pelo tempo...

Todas estas razões estão sedimentadas, é certo, pelo renovado fascínio com que olhamos certas obras de arte – seja um petróglifo ou uma placa-ídolo pré-histórica, um capitel ou um tímpano românico, um códice monacal iluminado, um túmulo gótico, um retrato renascentista, uma alegoria maneirista, um retábulo barroco de igreja, uma "cena de género" rococó, uma obra de arquitectura ou um jardim romântico, uma peça *art déco*, uma composição surrealista, uma escultura pública ou uma instalação contemporânea, etc, etc, etc –, depois de cumprido um estudo organizado de investigação integral que lhes devolva parte significativa dos seus aparentes ou mais nebulosos mistérios. Como é evidente, defende-se aqui a prática de uma *História da Arte em globalidade*, ou seja, falo de uma disciplina que adquire utilidade científica e dimensão social por estar aberta, precisamente, à prescrutação dos sentidos que têm as formas, ao desvendamento das razões ideológicas que geraram os programas artísticos e à contextualização das conjunturas precisas que integraram o acto de criação, de encomenda e de fruição nos seus vários níveis – o campo de pesquisas que se denomina a *"fortuna crítica"*, estádio maior de progresso de uma História da Arte consequente.

Não esqueço, naturalmente, a componente da conservação matérica e da preservação imperiosa dos objectos, bem como a pedagogia das obras do Património e o peso de testemunho que a sua contemplação implica nos nossos dias, pois a prática histórico--artística é também, cada vez mais, uma área de saberes conjugados e de dimensão social tangível, onde a nossa capacidade de *saber olhar e ver* se conjuga com as técnicas da salvaguarda e da preservação e com o melhor espírito de partilha democrática no quadro de uma cidadania que assegure a sua capacidade de *ter memória*. As obras de arte são *vivas* precisamente porque são (também) matéria perecível – madeira, tela, metal, tintas, pedra, tecido, papel, aglutinantes... – e é esse estatuto marcado pela fragilidade que lhes tributa um tão alto papel testemunhal e identitário na história e na cultura da nossa Civilização. O facto de o historial dos homens abundar de constantes actos de iconofilia e de iconoclastia, tantas vezes concomitantes nas mesmas situações socio-políticas, traduz bem esse inextinguível *poder das imagens*, que precisa de ser esclarecido caso a caso[4].

♠ ♠ ♠

Parece-me útil, assim, para uma maior riqueza metodológica na prática da História da Arte, recorrer à utilização de um novo conceito: o *conceito de trans-memória* aplicado ao estudo integral das imagens artísticas. Tal dimensão teórica tem em vista o entendimento de que a obra de arte, mais que um testemunho trans-contextual apto a formar novos públicos cada vez que é alvo de um novo acto de fruição, é também um *laboratório de memórias acumuladas*, que sobrevivem e perduram, seja nas franjas do subconsciente, seja na prática da criação e da re-criação dos artistas.

E o que é afinal a memória (do latim *memoria*)? A faculdade de conservar e de reproduzir conhecimentos adquiridos, como rezam os dicionários? Um mero sinónimo de fama, crédito, reputação, glória? Um memorial laudatório em honra de alguém, de uma obra ou de algum feito específico? Uma súbita lembrança que faz reviver coisas passadas? Um monumento, uma peça laudatória, um registo criado tendo em vista a perpetuação de alguma glória póstuma? Um sintoma, já de si efémero, da fragilidade dos homens temerosos do espaço do esquecimento, que é o seu destino inexorável? Ou, pelo contrário, um atestado do seu engenho para assegurar a imortalidade possível e aceder a uma réstea de consagração? Um traço fundamental de identidade humana, em suma, traço esse que tenha o poder de nos identificar como género civilizacional? Tudo isto é função da memória. As imagens, como produção empenhada de homens comprometidos com o plano das ideias, das angústias, da partilha, e das vãs certezas, certamente chamam a si essa dimensão ou, se quisermos, essa projecção memorial, que no fim de contas as legitima e justifica para além do seu próprio tempo de factura e de fruição primeira.

Na *Iconologia* de Cesare Ripa (Roma, 1593; 1ª ed. ilustrada, Roma, 1603), é muito interessante observar como a imagem da *Memória* se identifica tanto com a figura de *Mnemosine*[5] como com a de sua filha

---

4 Cfr., por exemplo, o catálogo da exposição *Iconoclasme. Vie et mort de l'image medievale,* Musée d'Histoire de Berne e Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, coordenação de Cécile Dupreux, Peter Jezler e Jean Wirth, 2001.

5 Na *Iconologia* de Cesare Ripa (ed. Roma, 1593), o texto sobre a *Memória*

Polimnia, figura-símbolo da Retórica[6]. Polimnia, musa dos hinos e cantos consagrados aos deuses e heróis, simboliza a *abundante memória*, a *memória persistente*. Tal como as outras musas, suas irmãs, Polimnia é filha de Júpiter (Zeus) e de Mnemosine (Mnemésis) e, segundo Plutarco, herdou da mãe a capacidade de gerir aprendizagem e fixar o saber, sendo por isso considerada símbolo da memória.

---

corresponde à sua descrição, embora não seja ilustrado, e diz o seguinte: «*MEMORIA. Donna di mez'età, haverà nell'acconciatura della testa un Gioilliero, overo un scrigno pieno di varie gemme et sarà vestita di nero, con li due primi diti della mano destra si tiri la punta dell'orecchio destro et con la sinistra terrà un cane nero. Dipingesi la Memoria di mezza età, perché Aristotele nel libro della Memoria et della Ricordanza dice che gl'huomini hanno più memoria nell'età perfetta che non hanno nella vecchiaia, per la scordanza, o nella pueritia per non haver imparato. L'acconciatura del capo, nel modo che s'è detto, dimostra che la memoria è fidelissima ritentrice et conservatrice di tutte le cose che le sono rappresentate da' nostri sensi et dalla fantasia, però dimandata l'arca delle scienze e de' Thesori dell'anima. Vestesi di nero, il qual colore significa fermezza et stabilità per la ragione detta altrove, essendo proprio della memoria ritener fermamente le forme del senso, come dicevomo rappresentate, et Aristotele l'afferma nel luogo citato di sopra. Tirasi la punta dell'orecchio in conformità di quel che dice Plinio lib. 11. dell'Historia Naturale con queste parole:* ***Est in*** *aure ima memoriae* ***locus*** *quem* ***tangentes*** *attestamur. Et Virgilio nell'Ecloga 6. dice:* ***Cum*** *canerem Reges,* ***et*** *proelia Cynthius aurem* ***Vellit et*** *admonuit. Il cane nero si pone per la medesima ragione del colore del vestimento di detta figura, come anco perché il cane è animale di gran memoria, il che si vede per esperienza continoua che condotto in paese straniero et lontano per ritornare onde è stato levato, da se stesso senza difficultà ritrova la strada. Dicesi anco che ritornando Ulisse in patria doppo venti anni non fu altro che un cane lasciato da lui alla partenza che lo riconoscesse et accarezzasse. Onde Socrate appresso Platone nel Fedro giura per lo cane che Fedro haveva imparato a mente tutta l'oratione che Lisa haveva composta. Memoria. Donna con due faccie, vestita di nero et che tenga nella man destra una penna et nella sinistra un libro. La memoria è un dono particolare della natura et di molta consideratione abbracciandosi con essa tutte le cose passate per regola di prudenza in quelle che hanno a succedere per lo avvenire, però si fa con due faccie. Il libro e la penna dimostrano, come si suol dire, che la memoria con l'uso si perfettiona, il quale uso principalmente consiste o nello leggere o nello scrivere*».

6 Na edição francesa da *Iconologia* de Ripa por Jean Baudoin (Paris, 1644), com gravuras de Jacques de Bie, na II Parte, pp. 74-75, descreve-se assim a Musa Polimnia: «*Polymnie. On la peint ayant des perles sur la teste, une robe blanche, la main droite hauffée en action de haranguer, & en la gauche un rouleau où est escrit le mot Suadere. La pierrerie & les peles qu'elle a sur la teste, sont les marques des dons & des qualitez qui enrichissent son esprit; car suibant les preceptes de la Rhetorique, elle employe l'invention, la disposition, la memoire, & la prononciation, qui sont communes à ce bel art, faisant voir, comme dit Virgile, Ou par son action, ou mesme par son geste / Ce qu'elle veut monstrer & rendre manifeste*».

A imagem da *Musa Polimnia* (ou, na origem grega, *Polymnia*), inventora da lira, é desde sempre representada em moldes variados: ora em pose meditativa e merencorosa, com o pé sobre uma rocha e a cabeça apoiada numa das mãos, ora segurando na outra mão uma orelha (gesto que simboliza o esquecimento) e um buril (que significa o modo como a alma humana grava as viagens da imaginação); podendo aparecer também apoiada num tabuleiro onde os cinco sentidos estão representados pelos seus símbolos (o olho, a orelha, a boca, o nariz, a mão) e acompanhada por um cão (presença essa que atesta como os animais também são dotados da faculdade de memória). Num plano fundeiro, em algumas representações de Polimnia, podem surgir as outras Musas, todas elas filhas da Memória na acepção precisa em que, sendo todas elas filhas dos amores ilícitos de Zeus e Mnemésis, consagram, também elas, o conjunto dos factos dignos de memorização.

É riquíssima de significações a etimologia da musa Polimnia. Segundo Cesare Ripa, que cita a esse propósito Hesíodo, o nome desta musa compõe-se das palavras *poly* e *mnia* que, em conjunto, significam *abundante memória*, considerando-a, assim, símbolo da Retórica, pois alude aos recursos linguísticos para melhor pensar e persuadir, sendo ao mesmo tempo uma correspondência de Saturno, o deus-astro da Melancolia. Na edição de Siena de 1613[7], Ripa inclui uma entrada especificamente consagrada à *Memória*, onde define esse dom específico que abarca o passado e recomenda à prudência, e que se pode representar com dois rostos. Etimologicamente, Polimnia congrega uma outra significação, a de Musa inspiradora dos cânticos sagrados, já que *polýs*, "muito", e *hýmnos*, "canto de saudação aos Deuses", como diz Chantraine, permitem esse significado[8]. Mas *hýmnos* significa, ainda, "canto nupcial", pelo que evoca também, nessa dimensão, a figura de Himeneu, o filho de Dionísio e Afrodite e deus do panteão clássico que preside aos cortejos matrimoniais. Por isso já Platão, no *Banquete*[9], considerava Polimnia a mãe do amor

---

7 *Iconologia* de Cesare Ripa (ed. Siena, 1613), p. 67.

8 Paul Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, Klincksieck, 1984.

9 Platão, *O Banquete*, 187d; cfr.a este respeito Maria Teresa Nogueira Schiappa de Azevedo, *Platão. O Banquete*, Lisboa, Edições 70, 2001.

terreno, um conceito que seria muito depois definido pelo neo-platónico florentino Marsilo Ficino, no *De Amore*, como «a capacidade de engendrar que se atribui à alma do mundo»[10], e que é simbolizada pelos sete tubos de um órgão, tal como os que se representam na gravura da *Iconologia*. Coube ao poeta Hesíodo, no século VIII a. C., dar identidade às oito musas da Mitologia grega, que residiam no Monte Parnaso e eram consideradas as inspiradoras das actividades humanas relacionadas com a cultura, formando o cortejo do deus Apolo como protectoras da Literatura e das Artes, ainda que só na época romana essa identificação fosse sujeita a alterações[11]. Mas é interessante notar que, na escultura helenística, Polimnia já aparece representada como a musa pensadora, que investiga a sua própria memória num gesto merencoroso[12]. O sentido de *Polimnia* é, então, o da *abundante memória* que prolonga no tempo, para maior virtude dos homens, patrocinando assim o Canto e a Retórica. Por isso, ela traja de branco para simbolizar a pureza e a sinceridade dos sentimentos a transmitir, e leva na cabeça um toucado de pérolas e jóias, sendo representada em atitude pensante, com o rosto apoiado na mão direita em gesto de melancolia, ou orando em pose inflamada, nesse caso segurando um livro onde se lê a palavra *suadere* (persuadir), fim último da arte da retórica, e um alaúde, uma pluma, um ceptro e umas cadeias (símbolo do poder da eloquência).

---

[10] *El libro dell"amore* (de) *Marsilo Ficino*, por Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

[11] A identificação e correspondente iconografia das musas é a seguinte: *Euterpe*, protectora da Música, representada com flauta e coroa de flores; *Talia*, musa da Comédia, com rosto risonho e sua coroa de hera; *Calíope*, musa da Poesia épica, com trompeta e coroa de louros; *Terpsícore*, musa da Dansa, com lira e grinalda floral; *Erato*, protectora da Poesia lírica coral, com alaúde, duas tórtolas, coroa de mirto e rosas; *Urania*, musa da Astronomia, com a esfera, um compasso e um diadema de estrelas; *Clío*, a musa da História, com um livro (ou rolo de papiro) e uma trompeta; *Polimnia*, musa da Pantomima e da Melancolia, com um ceptro e uma túnica branca; havendo ainda, por vezes, um nono elemento, *Melpómene*, musa da Tragédia, representada com a sua máscara triste, empunhando um ceptro e a segurar um punhal.

[12] *Catálogo da exposição Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Soprintendenza archeologica di Roma, Coliseu, *2006*. A peça a que me refiro, exposta neste certame em lugar de honra, procede das escavações na Centrale Montemartini.

Os significados de Polimnia alargam-se com o Renascimento, como o atestam numerosas representações e textos literários. Enquanto que na gravura do chamado *Mestre da Série E dos Tarots ditos de Mantegna* a musa se representa tocando um órgão portátil e com o globo terreno a seus pés[13], já no *Syntagma de Musis* de Lilio Gregori Giraldi (Strasbourg, 1511) a mesma musa aparece representada com os instrumentos musicais como símbolo da Retórica e da Poesia; no Studiolo di Belfiore, em Ferrara, um anónimo fresquista concebeu a imagem da musa, em 1447-1463, com as enxadas e instrumentos da lavoura, podendo em outras obras aparecer em atitude de meditação, acompanhada de um livro com a palavra *suadere* (persuadir), ou com uma lira, uma flauta e uma harpa, caso de uma gravura rafaelesca da autoria do chamado *Monogramista A.F.*[14]. Na pintura, desde o Renascimento com Rafael Sanzio (*Parnaso*, Stanze della Segnatura do Vaticano) ao classicismo seiscentista de Giovanni Baglione (*Polymnia*, Arras, Musée de Beaux-Arts), Orazio Gentileschi (1639, Greenwich, Londres), Eustache le Sueur (1651, Louvre), Albani, Juan Bautista Maino[15] e, sobretudo, até Nicolas Poussin (*Parnaso*, 1631, Museu do Prado, Madrid), a representação da musa Polimnia integra-se em complexas alegorias laudatórias e moralizantes[16]. A poesia não foge à regra nessa complexificada visão da musa: um poeta como D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), sempre tão atento a glosar os «*desconcertos do mundo*» como tema literário, dedica precisamente a sua obra *As três Musas de Melodino* (Lisboa, 1649)[17] à harpa de Melpómene, à cítara de Erato e à lira de Polimnia.

---

[13] Gisèle Lambert, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento – début du Cinquecento*, éd. Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999, pp. 145-149.

[14] Gisèle Lambert, *op. cit.*, p. 411.

[15] Esta tela de Maino, destinada ao palácio onde se reuniam Francisco Rojas y Guzmán e outros , poetas e literatos Toledo, representava *Polimnia, Saturno e Píndaro* e pertencia a um elogiado ciclo de *Musas*, pintado pouco antes de 1620; cfr. Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo d'Oro*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 303-304 e 434.

[16] Cfr. o interessante estudo iconológico de Antonio González Rodríguez, «Las Musas y la inspiración del poeta: a propósito del *Parnaso* de Nicolas Poussin del Museo del Prado», *Anales de Historia del Arte*, nº 11, pp. 193-230.

[17] *Obras Metricas de Don Francisco Manuel de Melo*. Em Leon de Francia, por Horacio Boessat y George Remeus, 1665. Nestra edição se contêm *El Harpa*

A própria existência deste escritor, ao mesmo tempo «heróica, cavalheiresca, aventurosa, galante, intelectual e desgraçada, perfeito retrato do intelectual do século XVII no misto de pompa e miséria, de galhardia e sujeição, de altivez e lisonja que o caracterizam», como escreveu João Gaspar Simões[18], torna-o espécie de encarnação dos ideais assumidos pela musa.

Segundo José Luís Morales y Marín, reportando-se a uma das edições ilustradas de Cesare Ripa com gravuras de I. Wachsmuth, saída em Habsburgo em 1750, «la *Memoria* se representa por la musa Polimnia, envuelta en un manto y en actitud meditabunda. Apoya un pie sobre una roca. Como emblema tiene una mano que coje una oreja. Esto se apoya en la *Écloga sexta* de Virgílio, "que como Sileno empezase a cantar cosas superiores a su esfera, le tiro de la oreja Apolo, recordándole, trayéndole a la memoria que era pastor nada más, y así se acordase de su estado". Cochín la representa con un buril en la mano – espresando que se graban en su alma sus concepciones –, y en actitud de apoyarse en un tablero, en el que se ve un ojo, una oreja, una boca, una mano y una nariz. Alude así a los cinco sentidos. A su lado, un perro indica que los animales en general, y en particular aquél, gozan de la facultad de la memoria»[19].

de Melpomene, primera Musa del Melodino y primera Parte de sus versos (sonetos), La Citara de Erato, segunda Musa del Melodino, y segunda parte de sus versos (romances) e La Tiorba de Polymnia, tercera Musa del Melodino y tercera parte de sus versos (metros).

[18] João Gaspar Simões, *História da Poesia Portuguesa,* Vol. I (Séculos XII a XVII), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1955.

[19] José Luís Morales y Marín, *Dicionário de Iconologia y Simbologia*, Taurus Ediciones, Madrid, 1984, pp. 220-222.

Numa estampa maneirista de Hendrick Goltzius, de 1592, Polimnia aparece representada, ademais, com um caduceu, símbolo da Paz[20]. O modo tão diverso como Cesare Ripa e outros pensadores e artistas fixaram a representação de Polimnia, filha de Mnemosine, com o sentido da *Memória abundante* e da *arte da Retórica*, é significativo da riqueza etimológica e de complexidade simbólica reunidas em torno dessa musa. De facto, sabemo-lo por definição generalizada, *memória* é a capacidade humana (individual e colectiva) que permite fixar, conservar e perpetuar impressões reproduzidas no futuro e reconhecíveis com a sua localização própria. Mas este mesmo poder de evocação memorial é bastante variável, existindo pelo menos quatro tipos de memória, de tipo *visual, auditivo, motor* e *normal,* todos eles ligados à empatia imagética e sensorial. A memória, como se sabe, não é apenas «alguma coisa que os homens deixaram para trás», como escreveu o poeta João Miguel Fernandes Jorge a propósito da escultura *Memória de um Corpo sobre a Terra*, de Alberto Carneiro, ou também, como diz o mesmo autor, «a via que conduz ao conceito de matéria» através de «uma arte onde o ver reside na directa experimentação da terra (e do mundo)»[21]. Existe sempre aquela dimensão utópica e messiânica da «*memória do futuro*» cantada, por exemplo, por um José Mário Branco na belíssima *Saudação a Antero*...

No seu livro *L'art de la mémoire*, Frances Amelia Yates demonstrou, entretanto, que o sistema de interiorização memorial, utilizado pelos oradores da Antiguidade, longe de ser um processo mnemotécnico mais ou menos eficaz, era sobretudo um processo basilar de uma cultura enraizada, que perdurará, pelo menos, até à invenção da imprensa[22]. A memória, sendo conceito volátil, é também fruto da

[20] *The Illustrated Bartsch's*, vol. 3, ed. Abaris Books, 1982, pp. 141-142. Segundo a lenda, Hyginus descobriu duas cobras em combate e separou-as; a partir daí, Hermes (Mercúrio) usa o caduceu como atributo de mensageiro dos Deuses, e o mesmo atributo será usado, também, pelos embaixadores gregos em tempo de guerra (*Herodotus*, 9, 100).

[21] João Miguel Fernandes Jorge, *Um Quarto Cheio de Espelhos*, ed. Quetzal, Lisboa, 1987, pp. 10-12.

[22] Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, éd. Gallimard, 1975. Neste belo livro, a autora dá-nos, por exemplo, a seguinte definição: « La *mémoire* est la salle au trésor de toutes les choses».

diversidade de dotes mnemónicos e de uma capacidade dialéctica de referenciação colectiva[23]. Uma qualquer imagem artística, concebida e estruturada em nome de uma determinada ordem de razões (ou *valores*), inevitavelmente carrega em si – consigo – a luz de uma informação complexa, *aberta*, que exprime melhor os seus pressupostos iniciáticos.

[23] Cito a este propósito um estudo de Jacques Roubaud e de Maurice Bernard, *Quel avenir pour la mémoire?*, éd. Gallimard, Paris, 1998, cujo conhecimento agradeço, reconhecidamente, a Ana Paula Rebelo Correia. Nesta obra se historia a informação sobre as facetas da memória, em termos de passado, presente e futuro. Em síntese, para estes autores, «la mémoire est le contraire de l'oubli, de l'ignorance. La mémoire dort en nous, comme un poème dort dans le livre fermé d'une bibliothèque. Le souvenir réveillé est comme le point d'exclamation du passé. Mais la mémoire véritable ne peut exister que chez des êtres sensibles, chez qui le souvenir s'est gravé comme un nom propre, le nom de chaque souvenir. D'abord inventée par les Grecs en tant que divinité mère des Muses, c'est une faculté mystérieuse de l'homme. Les images peuplant les souvenirs étaient vues dans l'Antiquité comme des traces imprimées sur une tablette de cire ou comme des oiseaux captifs dans une volière. Les Anciens inventèrent une technique permettant la conservation des souvenirs sous une forme d'images placées en des lieux mentaux, la mnémotechnique. Cet art était précieux à une époque où la rareté du support écrit ne permettait pas de retrouver facilement des informations. A partir de l'invention de l'imprimerie, cette discipline disparut».

Voltemos ao campo da imagem – essas *imagens carregadas de memórias* de que fala o presente livro. Como disse Martine Joly[24], «compreender também é um prazer», pois «a análise da imagem preenche funções diferentes e tão variadas como proporcionar prazer ao observador, aumentar os seus conhecimentos, instruir, permitir a leitura ou conceber mais eficazmente mensagens visuais». E, citando Louis Marin, «o ser da imagem, numa palavra, é a sua força (...). A imagem percorre os textos (as ideias) e transforma-os; percorrida por eles, os textos transformam-na»[25]. Ou, recorrendo a Aby Warburg, tomo como operativa a sua valiosa noção de *nachleben*, memória oculta e ao mesmo tempo migratória dos códigos de representação de ideias em imagens através da produção artística de sempre[26]. É precisamente esta *circularidade* dinâmica das imagens artísticas, esta dialéctica de relação constante entre o que *foi* e o que *é*, que atesta a sua força memorial e valoriza o seu poder de comunicação face a tempos e públicos distintos. Não faz sentido em nenhuma circunstância – para mim não o faz – ver as obras de arte como um produto acabado, que não caberia interrogar nem questionar, em nome de uma ordem afectiva absoluta... Sim, as imagens artísticas têm de ser *interrogadas* segundo programas estruturados de fruição e questionamento, a fim de nos mostrarem o muito que encerram das suas memórias ocultas, esquecidas pela alteração das suas funções e objectivos primeiros.

Cabe aos historiadores de arte cumprir essa magna tarefa... Por isso, a utilização do *conceito de trans-memória artística*, tal como neste livro é proposto, espécie de elogio da Musa Polimnia, parece abrir uma base funcional para alargar os campos de abordagem de uma História de Arte consequente.

Os exemplos que seriei para demonstrar a utilidade deste conceito – alguns casos de pintura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII – podem parecer de certo modo restritivos, pois aludem na sua maioria a pintura de intuitos religiosos. Numa perspectiva trans-memorial e

[24] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, ed. Nathan, Paris, 1994.

[25] Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, éd. Gloses, Seuil, 1993.

[26] Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aby Warburg*, tradução de Felipe Pereda e Elena Sánchez Vigil, ed. Alianza, Madrid, 2005.

trans-contextual, "géneros" pictóricos como o *Retrato* e a *Natureza-Morta* bem podem constituír um campo privilegiado de análise na medida em que as obras nesse "género" produzidas – vejam-se, por exemplo, os dois *Retratos de D. Sebastião* (Museu Nacional de Arte Antiga e Descalzas Reales de Madrid), por Cristóvão de Morais, um dos nossos artistas maiores da fase maneirista, ou a *Natureza Morta com Peixe, Caranguejo, Laranjas e Cebolas* (Museu do Louvre, Paris) de Baltazar Gomes Figueira, óptimo pintor do naturalismo barroco – possibilitam uma abordagem consequente sobre as motivações, os sentidos, as mutações de significados, os discursos simbólicos e as estruturas codificadas em que tais pinturas se constróem. Perante obras com esta qualidade, parece evidente concluir-se que uma peça artística guarda uma componente de fascínios dialogais que é tanto maior quanto pode ser a união intrínseca entre a perícia da sua execução plástica e a sua complexidade programática. A respeito dos soberbos *bodegones* do pintor referido, recordo que no catálogo da exposição *Baltazar Gomes Figueira, "pintor que nos paízes foi celebrado" (1604-1674)* (organizada pela Câmara Municipal de Óbidos em 2005, com coordenação conjunta do autor, de Jorge Estrela e de Sérgio Gorjão)[27], foram elaboradas abordagens a respeito de algumas pinturas de Baltazar, por exemplo as séries de *Alegorias aos Meses*, que se integram bem dentro deste método de trabalho à luz do *conceito trans-memorial* aplicado a um programa de estudos integrado de obras de arte[28]. A sua exclusão da presente colectânea de textos apenas se deve ao facto de termos prevista a preparação, com Jorge Estrela, de um estudo mais vasto sobre a génese, a evolução, a caracterização e os significados iconológicos do *bodegón* português do século XVII, com ênfase na extraordinária figura de Baltazar Gomes Figueira, um caso não muito comum de pintor português com contornos verdadeiramente internacionais.

[27] Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão (cooord.), catálogo da exposição *Baltazar Gomes Figueira, "pintor que nos paízes foi celebrado' (1604-1674)*, Câmara Municipal de Óbidos, 2005.

[28] A este respeito, é de destacar o importante estudo de Sónia Talhé Azambuja *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Fauna e a Flora na Pintura Seiscentista Portuguesa*, tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro defendida na Faculdade de Letras de Lisboa em 2006 (a publicar).

Face a estas observações, posso atestar, em síntese, que as formas da arte contêm *traços de memória* que lhes conferem uma carga cumulativa de informação histórica, ideológica e simbólica que, aliada à sua qualidade plástica e inventiva, lhes confere um arco de interesses e de expectativas por parte da gerações renovadas de público – ontem, hoje e amanhã. Nesta perspectiva da trans-memória das imagens, todas as obras de arte produzidas pela humanidade podem ser consideradas *contemporâneas* ou, pelo menos, dotadas de um olhar contemporâneo. A sempre fluida barreira dicotómica entre História da Arte e Crítica da Arte, por alguns considerada uma realidade com espaços diferenciais incontornáveis, também sob esta perspectiva se esbate...

♠ ♠ ♠

No presente livro, reuniram-se dez textos sobre pinturas e pintores portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII em que se utilizou, tanto quanto possível caso a caso, uma perspectiva de análise iconológica com acento trans-memorial. Nesta linha de pesquisa, procurei estimular a prática de uma História da Arte em que as dimensões sociológica, micro-analítica, cripto-artística, iconográfica e iconológica pudessem estar aptas a reorganizar-se em nome da eficácia de um olhar integral apto a desvendar *os traços de uma trans-memória* que os programas artísticos – sejam eruditos, dotados da mais eloquente vanguarda, ou de produção mais ingénua, ou meramente emanados de bolsas de periferia retardatária – inevitavelmente transportam como marca da sua natureza.

A memória das imagens produz traços de identificação e de identidade que ajudam a compreender, mesmo, sintomas de nostalgia ou de merencorismo; o primeiro estudo que integra este volume intitula-se precisamente *Uma reflexão sobre a memória das imagens: património histórico-artístico e códigos de identidade nacional*, e desenvolve o texto de uma comunicação que apresentei ao *Congresso* sobre *Nação e Identidade. Portugal, os Portugueses e os outros,* organizado pelo Centro de História da Universidade de Lisboa, com coordenação de Sérgio Campos Matos, e realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre 9 e 12 de Novembro de 2005. O caso das pinturas

que representam, com maior ou menor grau de consciência, o mártir São Sebastião transmudado na figura trágica do rei *Desejado*, constitui um via útil para se prescrutarem os caminhos ocultos da memória das formas artísticas, as dimensões de resistência, a estratégia de simbolizar uma identidade, e os interstícios de tempo em que as mesmas formas funcionam.

A memória das imagens também se entrelaça com a desmemória das circunstâncias que as geraram e se confunde com a nossa incapacidade de saber ver através da precaridade da informação disponível; o segundo estudo deste volume, intitulado *O programa artístico da Capela do Anjo São Rafael no Mosteiro da Graça em Lisboa (c. 1590-1596)*, saíu na revista *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, no seu nº 2, de 2003, a pp. 107-143, e é agora republicado na sua versão original, com breves correcções e adições pontuais a respeito das obras realizadas nessa mesma capela monacal. A análise de um notável, mas muito desconhecido, conjunto de figuras alegóricas aplicadas a um tecto pintado por Francisco Venegas na capela do Anjo São Rafael, sita numa das velhas igrejas da capital, conduz-nos aos meandros obscuros de uma encomenda artística devida a uma irmandade de ourives lisboetas no fim do século XVI, deliberadamente complexificada nos seus sentidos alegóricos e simbólicos e apta a sugerir no seu traço memorial um elogio à estrada de virtudes e ao caminho de regeneração moral pretendido pelos seus mentores.

O terceiro estudo, *Pintura e propaganda em Évora nos alvores do século XVII. Um panfleto contra a iconoclastia e três casos de repressão*, desenvolve o texto da comunicação que apresentei, por convite de Ana Cristina da Costa Gomes e de Luís Filipe Barreto, ao *Congresso Internacional "Inquisição Portuguesa: Tempo, Razão e Circunstância"*, realizado na Reitoria da Universidade de Lisboa entre 20 e 23 de Outubro de 2004. Neste texto se demonstra o poder emergente das imagens como força de convencimento, de militância e de contradita e o carácter veemente com que esse poder imagético se manifestou numa sociedade fechada como era a sociedade eborense durante a Contra-Reforma. O caso do grande painel de Pedro Nunes na igreja do Carmo de Évora é um inestimável testemunho da inflamação dos espíritos no combate contra as heresias e, ao mesmo tempo, um aviso,

e um esconjuramento, contra os constantes rituais de mutilação das imagens sagradas, então uma prática mais corrente do que se pensa. Este capítulo, onde se enumeram casos de repressão inquisitorial por razões ligadas às relações sempre difíceis entre correntes espirituais e representação imagética, integra ainda, a terminar, um ensaio de bases teórico-metodológicas para um *programa integrado de estudos sobre a imagem religiosa*, a empreender um dia, em âmbito interdisciplinar, no caso da Contra-Reforma portuguesa.

O quarto estudo, intitulado *O ciclo da História de Tobias encomendado pelo Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco (c. 1600). Contributos para uma lição histórica, artística e iconológica*, saiu *on-line* na *Idearte. Revista de Teorias e Ciências da Arte*, coordenada por Rui Oliveira Lopes, ano I, Nº I (Janeiro/Março de 2005, www.idearte.org.), pp. 45-72. A presença de um curioso ciclo pictórico coimbrão com a saga vetero-testamentária do Menino Tobias e do Arcanjo São Rafael conduz-nos, pese a sua qualidade artística discreta, à prescrutação de outros sentidos encomendatórios, neste caso tomados como pretexto de emulação de um cliente com poder e prestígio.

O quinto estudo, *O mito do Herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal Restaurado*, saíu em *Quintana – revista do Departamento de Historia da Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, nº1, 2002, pp. 71-82, por convite de Manuel Núñez Rodríguez. Face a um numeroso acervo de pinturas do tempo de D. João IV com a representação de *Tróia abrasada*, acentuando a fuga de Eneias com seu pai Anquises, da autoria de um excelente pintor português de Seiscentos, Diogo Pereira (falecido em 1658) – um artista a quem o autor dedicou a sua Lição de Síntese nas provas de Agregação universitária[29] –, a análise iconológica possibilita o descobrimento de outras razões com sentido, bem como outros níveis de comunicabilidade, no discurso plástico dessas telas. Tais peças só em observação redutora e desatenta podem ser consideradas produto de mero teor histórico-mitológico, quando afinal se mostram eivadas, entre outros aspectos memoriais nelas resguardados, de um surdo discurso de resistência política.

---

[29] A lição de síntese em provas de Agregação, proferida na Reitoria da Universidade de Lisboa em 5 de Junho de 2002, versou o tema *Diogo Pereira e a pintura histórico-mitológica em Portugal no século XVII* (texto a publicar).

O sexto estudo, *As sete Obras Corporais de Misericórdia pintadas no retábulo maneirista da Misericórdia de Silves*, foi publicado na revista *Monumentos*, nº 23, de 2005, a pp. 16-127, por convite de Margarida Alçada, e mostra, a partir da análise de um bisonho acervo de pintura seiscentista regional que constitui o retábulo dessa igreja algarvia, o grande peso de informação da gravura erudita, neste caso, muito curiosamente, desmemorializado e readaptado a outras circunstâncias funcionais; trata-se de um exemplo de apropriação inconsciente (mas consequente) de um programa de estampas protestantes por parte de um círculo católico contra-reformista, no caso uma confraria de Misericórdia do Algarve.

O sétimo estudo, intitulado *Poder de Convencimento e Narração Imagética na Pintura Portuguesa da Contra-Reforma: o exemplo de uma tela no Convento dos Paulistas de Portel*, é um pequeno trabalho saído no vol. XXI (2ª série), 2005, pp. 65-76, de *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias,* dirigida por João Luís Lisboa, onde de novo se estudam os traços da memória imagética, neste caso através da utilização descontextualizada de um gravado "caravagesco" segundo Gerard Seghers na "construção" da estrutura narrativa de uma secundária tela pintada na segunda metade do século XVII para um dos altares de um convento alentejano de frades paulistas. O modo como se relacionam suportes diversificados das representações abre caminho ao cruzamento de modelos e a modos de recriação artística através de bem elaboradas estratégias de convencimento que nos trazem memórias ocultas, esquecidas, mas não menos importantes para se saber a razão de ser de sociedades passadas. O poder de informação que a trans-memória das imagens nos assegura e oferece é inequívoco.

O oitavo estudo, que se intitula *Propaganda e dogma na pintura barroca portuguesa: o credo imaculista e o combate à heresia num painel do convento de Nossa Senhora da Conceição da Covilhã*, saiu em primeira versão em *Memoria Artis, Estudos de Homenagem a Dolores Vila Jato,* Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, 2003, a pp. 520-531, e apresenta-se actualizado e mais desenvolvido, fruto de novas pesquisas e indagações. Estudam-se alguns testemunhos de cultuação portuguesa da figura do teólogo franciscano Dr. João Duns Escoto, campeão da doutrina imaculista e Beato da Igreja

que nunca foi canonizado, mas cuja imagem aparece utilizada, em diferentes contextos, servindo o combate contra o protestantismo e os vários focos de heresia. A partir da sua palavra, a obra de arte faz-se testemunho de intolerância e arma de exclusão social, e é por isso muito interessante a análise de peças como a esquecida tábua do antigo convento franciscano da Covilhã, que passa, assim, a revelar os seus verdadeiros sentidos programáticos.

O nono estudo, *O pintor penichense Pedro Peixoto. Um contributo para a história do Barroco periférico,* desenvolve o texto de uma comunicação, entretanto nunca publicada, que apresentei ao Colóquio *Barroco Rural* (organizado por José Manuel Tedim) realizado no Auditório do Centro Cultural Municipal de Paredes de Coura em 9 de Novembro de 2002. A partir da definição de especificidades da pintura de Brutesco compacto, típica das artes decorativas portuguesas, estuda-se um curiosíssimo "caso" retardatário, o de Pedro Peixoto, modesto pintor-decorador de Peniche, contextualizando o gosto que tais pinturas traduzem em relação com o proselitismo das artes do tempo de D. Pedro II e de D. João V, em que o Barroco Internacional se assumia no discurso da cultura artística nacional com peso dominador. A obra deste singular artista de província permite-nos uma reflexão sobre os factores de resistência que a perenidade de certas tradições plásticas assume, por decisiva imposição dos mercados artísticos, que a elas recorrem, e traz-nos uma outra constatação importante, a da *trans-contemporaneidade* das obras de arte, que nos ensina que toda e qualquer peça artística já foi, em certa dimensão espacio-temporal, vista como *contemporânea*. Este texto constitui uma homenagem ao Prof. Flávio Gonçalves (1929-1987), referência nos estudos portugueses de Iconografia artística, que dedicou a uma obra de Pedro Peixoto a primeira análise crítica conhecida, e cuja obra de grande historiador de arte continua, vinte anos passados sobre o seu infausto desaparecimento, a constituír uma valiosa base de estudos.

O décimo e último dos estudos aqui reunidos, *1755 e as imagens de Lisboa. A Alegoria ao Terremoto de 1755* por João Glama Stroberle, desenvolve uma intervenção apresentada ao Congresso Internacional *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente / The Great Lisbon Earthquake: Changing Things*, dirigido por Helena Carvalhão Buescu,

realizado na Faculdade de Letras de Lisboa e na Fundação da Cidade de Lisboa, a 2 de Novembro de 2005, e que saíu publicado a pp. 193-205 do livro *O Grande Terramoto de Lisboa. Ficar diferente*, de editorial Gradiva, cordenado por Helena Buescu e Gonçalo Cordeiro. Aí se analisam os vários sentidos oferecidos em diversos planos de fruição por uma excelente pintura setecentista portuguesa que muito injustamente desapreciada e só raramente revalorizada à luz das suas reais potencialidades artísticas, mas onde o seu autor (João Glama Stroberle), recorrendo a um discurso plástico aberto às novidades do Neo-Classicismo, representa uma alegorização do megassismo de Lisboa em 1 de Novembro de 1755 que, nos seus traços trans-memoriais, se mostra bem mais complexa do que se supunha.

Enfim, um epílogo intitulado *Contributos sobre a importância de uma Nova Iconologia na prática da História da Arte no limiar do século XXI*, à guiza de conclusão (ou de levantamento geral de problemas), constitui um balanço crítico para possíveis orientações teórico-metodológicas de análise iconológica e trans-memorial das obras de arte, que foi redigido (como, de resto, o foram outros estudos reunidos neste volume) como matéria de reflexão conjunta no âmbito da disciplina de *Fundamentos da Iconologia,* do Curso de Licenciatura em História da Arte e Património da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cuja ministração é da responsabilidade do autor.

♠ ♠ ♠

O conceito operativo aqui proposto visa, sobretudo, alargar a percepção e o entendimento das coisas (as obras de arte, todas as obras de arte), isto é, torná-las de novo eficazes, tal como já um dia o foram, no seu discurso de sentidos (dotado de sentido).

Em tempos difíceis em que os homens vivem o alargamento desenfreado da globalização e em que a própria fisionomia do tempo dos homens se tende a redesenhar – a par de um processo em que a *desmemória* se enraíza, tal como o espaço das grandes diferenças e das grandes exclusões se tende a tornar uma coisa banal, em nome da cultura alienante do efémero –, é importante devolver à História uma das suas linhas mais operativas de actuação: ajudar a ver os factos à luz da sua contribuição o mais possível aproximada. No caso

da História da Arte, urge re-avaliar o sentido das obras que já foram *artísticas,* devolver-lhes o entendimento das suas próprias funções, redescobrir estratégias de sedução que o tempo desvitalizou e, sobretudo, refocalizar o *caudal de memórias* que elas nunca deixaram de transportar.

Num tempo como o nosso em que os homens se aproximam da indiferença e de uma espécie de esquecimento global, urge dar sentido a actividades como a História da Arte, a Antropologia, a Arqueologia ou a Sociologia, que deveriam saber explicar, tanto ou mais do que o saber descrever ou saber preservar, o sentido profundo encerrado nos seus objectos de análise, isto é, a trans-memória acumulada nos seus traços vivos de produção. Por isso, o *olhar iconológico* reassume uma importância crescente na prática da disciplina, e a sua articulação com a *fortuna crítica* passa a ser, cada vez mais, um campo de estruturação a cumprir de modo sério e responsável. A História da Arte precisa de uma força renovada de bases conceptuais a enquadrar o seu espaço de intervenções, e estas cada vez mais devem saber alargar o seu campo de abordagens, sem peias nem restrições de qualquer espécie, combatendo visões elitistas e a redução deformadora.

Assim, o conceito que aqui avanço de *trans-memória imagética* pode incorporar, em certa medida, quer a dimensão iconológica de um Aby Warburg (1866-1929) quer a perspectiva sociológica de um Walter Benjamin (1892-1940), que assumo como legados inesgotáveis. A respeito da visão alargada de um historiador de arte marxista com a craveira de Walter Benjamin, merece destaque o estudo daquilo que chamou *imagens dialécticas* – as categorias de História, Tempo, Melancolia e Alegoria – como formas de analisar a própria História enquanto processo transformador (e não como uma mera evolução linear e positivista do tempo), processo esse em que as imagens da produção artística nos solicitam para uma nova e mais dinâmica (e, naturalmente, mais apaixonante) abordagem sobre as relações intrínsecas entre as instâncias de cultura (e também, naturalmente, as formas artísticas) e as estruturas sociais[30]. Tal como Warburg, ou Antal, o talento analítico de Benjamim expressa-se no modo como soube

[30] Walter Benjamin, *Paris capitale du siècle XIX. Le livre des passages*, tradução de Jean Lacoste, Éditions du Cerf, Paris, 2000.

entrever relações entre tudo o que parecia disperso e amalgamado, numa grande capacidade de perceber as relações, afinal estreitas e clarificantes, entre a matéria bruta e o imaginário da produção de bens de consumo[31]. Neste esforço de percepção, parti também da base de que, conforme escreveu Georges Didi-Hubermann no livro *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*[32], todas as obras de arte, por definição, estão aptas a criar o seu próprio tempo, e nesse espaço trans-temporal (e trans-contextual) projectam a sua própria dimensão imagética – que é, em si mesmo, um acto imbuído de transbordante dimensão memorial.

É certo que o corpo de textos seriados pelo autor para uma demonstração plausível da utilidade daquilo que entendo poder ser uma abordagem global das obras de arte segundo a perspectiva do seu traço dinâmico de memórias, pode e deve ser alargado a outros temas que não apenas os da pintura portuguesa dos séculos XVI a XVIII, de que aqui se reúnem dez estudos. Fica, entretanto, o desafio de confrontar a História da Arte-ciência com um instrumento operativo de inestimável utilidade na boa prática da exegese crítica[33] e que vantajosamente interessará à *praxis* de outras disciplinas das Ciências Sociais[34].

---

[31] No famoso ensaio de 1936, A *Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado na revista do *Institute for Social Research*, Benjamin afirma o seguinte: «A singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição. Esta tradição, ela própria, é algo de inteiramente vivo, de extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga de Vénus, por exemplo, situava-se num contexto tradicional diferente, para os gregos que a consideravam um objecto de culto, e para os clérigos medievais que viam nela um ídolo nefasto. Mas o que ambos enfrentavam da mesma forma era a sua singularidade, por outras palavras, a sua aura» (cfr. Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, com introdução de T. W. Adorno, ed. Relógio de Água, Lisboa, 1992, p. 82).

[32] Georges Didi-Hubermann, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.

[33] Uma medievalista como Carla Varela Fernandes recorre, em certa medida, a uma aproximação de iconológica de tipo trans-memorial num belo livro sintomaticamente intitulado *Memórias de Pedra. Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*, ed. IPPAR, Lisboa, 2002.

[34] É interessante observar como o conceito aqui discutido se interliga com o espaço da Arqueologia. Dois exemplos: a utilização de *indício memorial* a que Victor S.

Este livro, fruto de reflexões continuadas, fica a muito a dever a debates frutuosos com colegas e amigos a quem desejo expressar o meu reconhecimento, desde docentes do Departamento de História da Faculdade de Letras de Lisboa, como Sérgio Campos Matos, José da Silva Horta e Luís Urbano Afonso, e de outras Universidades, como Sylvie Deswarte, Maria José Redondo Cantera, João Luís Lisboa, Nuno Júdice e Paulo Varela Gomes, a parceiros de investigação, como José Meco e Jorge Estrela, e a Maria Adelina Amorim, a quem estes textos são dedicados[35]. Agradeço ao poeta Nuno Júdice a gentileza de ceder dois belos poemas seus, ainda inéditos, a respeito da Fénix e da Caligrafia, traços de memória fecunda que a criação artística sempre evoca (e invoca). Não esqueço, sobretudo, os debates com os meus alunos da disciplina de *Fundamentos da Iconologia* na Faculdade de Letras de Lisboa, e com os meus colegas do Instituto de História da Arte da FLUL. Uma palavra a Sara Silva e Pedro Catrola, pelo trabalho de montagem e revisão do livro. A meu Pai, Prof. Doutor Joaquim Veríssimo Serrão, a minha gratidão pelas sugestões e apoios. Cumpre, por último, testemunhar o meu vivo agradecimento ao Prof. Doutor Mário Avelar (Universidade Aberta) pelo generoso convite que me fez no sentido de que organizasse este volume para a colecção de Literatura das Edições Cosmos por si dirigida.

Lisboa e Paimogo / Lourinhã, Agosto-Setembro de 2006

Gonçalves recorre para explicar a lógica programática de certos comportamentos artísticos pré-históricos (cfr. o seu texto «As placas de xisto gravadas dos sepulcros colectivos de Aljezur (3° milénio a.n.e.)», *O Arqueólogo Português*, série IV, n° 23, 2005, pp. 163-318 ou, mais explícito, o seu artigo «Manifestações do sagrado na Pré-História do Ocidente peninsular. Breve dissertação, invocando os limites fluidos do figurativo, a propósito do significado das placas de xisto gravadas do terceiro milénio a.n.e.», *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 7, n° 1, 2004, pp. 165-183); e a perspectiva cultural de *"fazer mundo'* assumida por Vítor Oliveira Jorge (cfr. o seu recente livro *Fragmentos, Memórias, Incisões. Novos contributos para pensar a arqueologia como um domínio da cultura*, edições Colibri, Lisboa, 2006) ao analisar, numa perspectiva integral, os conceitos de *espaço, paisagem, território, região* e *lugar*, e também o de *memória*, interligando-os com a experiência plena da investigação, não só arqueológica, mas no seu mais lacto âmbito do Património.

[35] Desejo registar agradecimento ao apoio recebido da parte de colegas, amigos, e antigos alunos com quem a doutrina reunida neste livro foi (e continua a ser) de alguma forma discutida, e a quem se dedicam os vários capítulos que se seguem.

CALIGRAFIA

A mão começa o desenho do relâmpago. Rouba-o
ao intervalo do céu e da terra, nessa fresta de infinito
em que uma linha se mantém, rodando sobre
as pétalas do fogo. E a mão segura o lápis divino,
guiando o seu movimento no contorno do rosto. O
desenho irrompe da sua boca, e escurece a frase
com as suas sombras de silêncio. Depois, a mão
apaga esse pântano de cinza, deixa o branco à
vista, e através dele a constelação luminosa
das pálpebras. A matéria dos olhos vence
os elementos, liberta o ar, restitui à água o seu
frio de fruto devastado, acende a constelação
do fogo, transmuda a terra na matéria da
alma. O que fica está feito, como inscrição na
pedra onde pulsa um coração de argila. Toco
as suas veias, e um calor de sangue incendeia-me
os dedos. Tiro o teu corpo de um precipício
de espelhos; e a mão acaba o desenho do amor.

Nuno Júdice

FÉNIX

Nas areias escuras do sono um animal repousa,
cabeça pousada nos limos do passado, e olhos
abertos, como se ainda sonhasse. Deixo-o dormir,
mesmo que ele me fite, e vejo o meu rosto
reflectir-se no centro da íris onde uma flor
eclode, com as pétalas terríveis de uma ânsia
carnívora e os lábios abertos num êxtase sangrento.

O círculo do horizonte cruza-se com os meus
dedos que o desenham, no transparente limiar
do crepúsculo. Entro no seu átrio; e uma vertigem
de ecos inunda-me de som, como se eu estivesse
no coração da primeira palavra, despida de
sentidos e sinónimos, com o seu tronco exacto
nascendo de uma raiz alimentada pelo fogo.

E puxo esse animal pela trela da frase, vendo-o
arrastar-se nas patas cansadas do tédio. Dei-lhe
a ração da noite; e ele ignorou-a, como se os
seus olhos ainda vivessem de luz. Por vezes,
abana a cabeça: que remorso fecunda o húmus
da sua memória? Em que cinzas enterrou a
sua vida, para que um dia renascesse?

Mas uma imagem sobrepõe-se à flor, no
espelho dos seus olhos, despindo-a de pétalas
com o brilho branco de um sol nascente. E
o verso brota desse arbusto de pálpebras
secas, trazendo-me o rosto por onde correm
os rios de uma vida antiga e perene.

Nuno Júdice

I

UMA REFLEXÃO SOBRE A MEMÓRIA DAS IMAGENS: PATRIMÓNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E CÓDIGOS DE IDENTIDADE NACIONAL.

ao Sérgio Campos Matos

* O autor agradece a Sérgio Campos Matos, a Isabel Castro Henriques, a João Medina, a Hermenegildo Fernandes, a Carlos Fabião, a Victor S. Gonçalves, a Vítor Oliveira Jorge, a Paulo Varela Gomes, a Maria Leonor Garcia da Cruz, a Fernando António Baptista Pereira, a Fernando Grilo, a José Meco, a Carlos Morgado, a Hugo Crespo e a Maria Adelina Amorim o apoio, informações e sugestões críticas que recebeu para pensar e elaborar esta comunicação.

Conselho de Otão de Frisinga a Baudolino: «*Ouvi-te inventar muitas histórias em que o Imperador acreditava. Portanto, se não tiveres outras notícias deste reino, inventa-as. Atenção, não te peço para testemunhares o que consideras falso, que seria pecado, mas que testemunhes falsamente o que julgares verdadeiro – o que é acção virtuosa por suprir a falta de provas sobre alguma coisa que certamente existiu ou que aconteceu*» (Umberto Eco, *Baudolino*, trad. portuguesa, ed. Difel, Lisboa, 2002, p. 57).

(...) «*Querendo talvez agradar ao rei, com muito jeito, o artesão fez com que a imagem ficasse mais bela que o próprio modelo; e o povo, extasiado com a beleza do trabalho, passou a tratar o rei como se ele merecesse ser adorado, o mesmo homem que até há pouco haviam respeitado como um simples ser humano*» (*Livro da Sabedoria*, 14, 19-20).

«Ao ter perante mim um conjunto de quadros que correspondem a uma segmentação do mundo – cada um deles sendo parte de um tema geral, a "grande cheia", e em cada um surgindo fragmentos dessa realidade – estou perante o que posso já considerar um ponto de partida poético para o trabalho da escrita. O lado fragmentado corresponde à ideia de que existe, subjacente ao conjunto, uma *totalidade imanente* a cada aspecto que tenho à minha frente, e é a procura dessa totalidade – que é, sempre, o objecto último da escrita poética – que irá estar subentendida na escrita do livro» (Nuno Júdice, *A Viagem das Palavras, Estudos sobre Poesia*, ed. Colibri, 2005, pp. 32-133).

«La *mémoire* est la salle au trésor de toutes les choses» (Frances Amelia Yates, *L'Art de la Mémoire*, Paris, 1975).

1. As obras de arte como programas dotados de códigos de identidade.

Propomo-nos contribuir para analisar um tema de premente actualidade: qual a dimensão da *memória das imagens artísticas* na sua relação íntima com a *identidade*, quer seja nacional, transnacional ou periférica, e qual a metodologia de abordagens possíveis para o seu estudo? A disciplina da História da Arte, como se sabe, tem vindo a multiplicar os seus focos de interesse e as suas vias de inquérito,

através dos campos da Iconologia e da Semiologia, buscando sondar os sentidos da representação e os códigos simbológicos das obras de arte.

Partimos do princípio de que as imagens artísticas estão comprometidas com determinadas visões do poder, nas suas diversas facetas, e que cabe ao historiador de arte estudar tais esferas de comprometimento ideológico que justificam, em última instância, atitudes mais ou menos radicalizadas de iconofilia e/ou de iconoclastia, consoante as circunstâncias históricas em que elas se desenvolvem e sequenciam[36]. A chamada *identidade nacional* reforça-se, também, através dos seus tópicos imagéticos que, por uma ou outra razão, traduzem esse sentimento generalizado (bom exemplo, no caso português, será o traço identitário do Sebastianismo, que mais adiante evocaremos a partir de alguns sedutores testemunhos artísticos). É nesta esfera de trabalho que poderá ser muito interessante visionar-se, numa perspectiva de conjunto, o acervo patrimonial de oito séculos de História portuguesa em busca de códigos identitários perenizáveis e na definição de constantes memoriais que tenham legitimado aspectos mais ou menos consensuais da sua identidade – como fez Nuno Rosmaninho no caso, por exemplo, da imagem do Infante D. Henrique enquanto símbolo do processo das Descobertas, feita «esfinge útil» e mitificação perene da «gesta heróica nacional»[37], ou Marco Daniel Duarte a respeito da imagem do poder estabelecido, no programa "estado-novista" das decorações a fresco da Faculdade de Letras de Coimbra[38], ou ainda Pedro Calafate ao estudar «padrões

36 A respeito destes mecanismos de representação e de recepção, cfr. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, 1989.

37 Sobre o tema, cfr. os excelentes estudos de Nuno Rosmaninho, «Os artistas do Estado Novo e a visão do Infante» e «As comemorações do Infante em 1960», Catálogo da Exposição *O Rosto do Infante*, coord. de Pedro Dias, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa-Tomar-Viseu, 1994, pp. 133-160 e 161-180, respectivamente, e de Sérgio Campos Matos, *Historiografia e Memória Nacional no Portugal do Século XIX (1846-1898),* ed. Colibri, 1998.

38 Marco Daniel Duarte, *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: ícone do poder. O poder das imagens para a imagem do poder*, Coimbra, Câmara Municipal, 2003.

de comportamento» do *ser português* (e brasileiro) à luz da evolução da «consciência histórica nacional», sempre com referência ao texto e à imagem como eloquentes testemunhos identitários[39].

O problema de base desta linha de investigação reside sempre, naturalmente, no facto de lidarmos com perspectivas muito redutoras (senão acentuadamente desprestigiadoras) no modo como a arte portuguesa é *grosso modo* apreciada, fruto de concepções anacrónicas que fizeram escola na nossa historiografia. À medida, porém, em que tais preconceitos de base se vão esbatendo, e em que descobrimos sob outra luz mais clarificadora as grandes linhas de vitalidade *sui generis* do Património histórico-artístico nacional, as possibilidades de encetar um *inquérito preliminar sobre os códigos de identidade nacional*, seguindo testemunhos precisos através dos séculos de arte portuguesa, ganham outros contornos de legibilidade.

Recorremos, como sempre tentamos fazer, à eficiência de um *olhar crítico integrador* e à dimensão de um *enfoque micro-artístico* da produção, ancorados em dois conceitos a nosso ver à fundamentais em todos os estudos histórico-artísticos: referimo-nos, em primeiro lugar, ao conceito iconológico a que Aby Warburg (1866-1929), referência incontornável e sempre actualizada da História da Arte, chamou *nachleben* (*memória oculta / migratória dos códigos de representação*) – conceito esse que nos permite seguir, no campo de estudos sobre o curso de determinada realidade de produção artística (portuguesa ou outra) alguns movimentos que exaltam o código imagético-memorial das obras de arte em óbvios termos referenciais (e reverenciais)[40] –,

39 Pedro Calafate, *Metamorfoses da Palavra – Estudos sobre o Pensamento Português e Brasileiro,* Lisboa, 1998: num percurso sobre as etapas da consciência histó-rica», equaciona questões como «os nossos símbolos, mitos, sonhos, crenças e descrenças, a nossa segurança e insegurança colectivas, a elaboração da imagem dos nossos heróis, as tensões e polaridades entre as ideias de progresso e decadência, entre sonhos de grandeza e momentos de dolorosa auto-flagelação, entre o gosto pela assimilação incrítica do que é estrangeiro e a tentação do ensimesmamento, entre as interpretações mais europeistas ou mais atlantistas da nossa vocação e destino colectivos, as contradições intrínsecas daquilo a que de modo necessariamente impressionista chamamos o nosso ser, a procura de equilíbrios e do meio-termo (...)».

40 Aby Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (1912), trad. italiana, *La rinascitá del paganesimo antico*, Firenze, 1966.

e, em segundo lugar, ao *conceito de micro-história da arte*, que permite reavaliar o contributo artístico emanado das periferias como parcela fundamental de uma leitura de conjunto sobre a produção artística de dado período histórico – seguindo neste campo as tão úteis e incontornáveis reflexões de Enrico Castelnuolvo e Carlo Ginsburg[41], entre outros historiadores que desenvolvem a mesma linha de análise globalizadora.

2. A *Fortuna Crítica* como esteio de uma História da Arte consequente.

No âmbito teórico-metodológico mais aprofundado da disciplina da História da Arte, damos especial ênfase à necessidade-base de se organizarem programas de estudos sobre monumentos, artistas e obras de arte segundo uma perspectiva globalizadora, desprovida de preconceitos no modo de abordar aquilo que denominámos os *afectos artísticos das obras*. Assim, recordamos o contributo pioneiríssimo de Aby Warburg ao delimitar um campo de pesquisa que baptizou de "psicologia histórica da expressão humana", campo esse intimamente associado ao estudo inter-disciplinar das formas (independentemente da sua maior ou menor qualidade reconhecida) e suas funções (em dependência do seu trans-contexto), apto a entrever as *identidades memoriais* que a produção artística sempre assume no seu discurso plástico.

Este ponto de partida é fundamental para quem deseje assumir a História da Arte como algo mais do que um exercício positivista, de utilidade restrita à identificação e à matriz da descrição formal, técnica ou material das obras, e ao catálogo das circunstâncias de vida dos seus autores e/ou mecenas. Defendemos por isso, a par da Sociologia da Arte, o abraço salutar da Iconologia num estádio superior do *processo organizado de análise das obras de arte*, e desse modo orientamos o caminho de pesquisa. Recordamos que, segundo

[41] Carlo Ginsburg e Enrico Castelnuovo, «Centro e periferia», *Storia dell'arte italiano*, Einaudi, Turim, 1979; trad. portuguesa, *A Micro-História e outros ensaios*, de Carlo Ginsburg, ed. Difel, Lisboa, 1989.

Warburg, a análise da obra artística e dos seus usos – tanto pela primeira sociedade (produtora) como pelas sociedades consumidoras / fruidoras que se sucedem no tempo – andam sempre a par, como necessidade metodológica de base: ou seja, importa entender o *porquê intrínseco das obras*... Segundo um discípulo de Warburg, Ernst Cassirer, uma das maiores contribuições da Iconologia para a História da Arte foi explicar as «leis da inércia» segundo as quais as formas artísticas se vão transferindo ao longo dos tempos nas sociedades – campo de trabalho que não se pode reduzir ao espaço da Antropologia e ao estudo de certos fenómenos heliofânicos (caso dos dólmenes reutilizados como lugares de culto cristão nos séculos XVI e XVII[42], ou do efémero artístico na ritualidade cíclica das romarias e festividades[43]), como se não fosse esse, também, um terreno inteiro das preocupações-chave da História da Arte...

É de lembrar que o próprio Warburg viveu em 1895-1996 uma aventurosa estada junto das comunidades índias do Novo México (as tribos Hopis e Oraibis)[44], aí estudando o «ritual da serpente», os símbolos, práticas e demais mitos dessas sociedades ainda poupadas ao etnocídio que se aproximava. Por isso ele afirmava, a partir do estudo dos símbolos hopis, a «transcendência do primitivismo sobre o barbarismo», observando que o sentido da arte produzida pelo homem racional se mantém a mesma em todos os tempos, pelo que algumas bases do psicologismo do Renascimento, no seu «recorrente primitivismo», poderiam ser encontradas no tipo de vida e costumes das comunidades do Novo México. Atestou, com abundância de exemplos, que o símbolo da serpente de língua bifurcada dos

[42] Jorge Oliveira, Panagiottis Sarantopoulos e Carmen Balesteros, *Antas-Capelas e Capelas junto a Antas no Território* Português, ed. Colibri, Lisboa, 1997. É importante aprofundar a definição e utilização do conceito de Antropologia artística, em ligação ao estudo integrado do Património Imaterial, no que concerne à realidade portuguesa, à salvaguarda e registo da "tradição artesanal" e à análise dos mitos etiológicos e da trans-memória heliofânica.

[43] Luís Marques, *Tradições Religiosas Entre o Tejo e o Sado – Os Círios do Santuário de Atalaia*, ed. Instituto de Sociologia e Etnologia das Religiões – Universidade Nova de Lisboa e C. M. do Montijo, 1ª ed., 2000; 3ª ed., Assírio & Alvim, 2005.

[44] Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* (1923), trad. e estudo introdutório de Michael P. Steinberg, Cornell University Press, 1995.

hopi ressurgia, de facto, em muitas culturas ao longo de milénios e com significações que se não afastam, no essencial, de um eterno desejo de ordem contra o caos[45]... Se tomarmos o caso artístico do Renascimento italiano, tão caro a esse autor, atestamos que essa fase de brilhante ascenso cultural não foi um mero «retorno ao Antigo», como defendem muitas teses formalistas "oficiais", mas antes um complexo processo de retoma de ideais e práticas subterrâneas, assim sintetizado: «o estudo das religiões da Antiguidade clássica, escreveu Warburg, ensina sempre mais do que considerarmos essa Antiguidade simbolizada por um Hermes bifronte de Apolo e Dionísio»[46]. À luz do estudo da memória subterrânea das imagens, a Renascença não foi só o momento de ressurreição da grandeza da escultura grega, já que Botticelli não se interessou pelo estudo da perspectiva nem pela teoria das proporções, mas sim pelo estudo dos temas alegóricos e literários (mesmo os mais obscuros, como se antevê na sua "*Primavera*", tão caros à elite de Florença do tempo dos Médicis), em harmonia com o seu próprio apego à alegoria neopagã. Se o conceito «Renascença do estilo» pode ser algo de híbrido, é certo que «os artistas italianos buscavam, mais que a medida do ideal clássico, os modelos de mímicas patéticas

[45] Vejam-se os vários e insubstituíveis estudos de autores como R. Wittkower, E. Saxl, E. Panofsky e E. Gombrich nesta mesma perspectiva (cfr., por exemplo, *El renacimiento del paganismo. Aby Warburg*, tradução e notas de Felipe Pereda e Elena Sánchez Vigil, Alianza Forma, Madrid, 2005)..

[46] Segundo Warburg, «(...) o *ethos* apolíneo apagar-se-ia com o *pathos* dionisíaco, quase como uma dobra dupla de um mesmo tronco enraizado na profundeza misteriosa da terra grega. Ora o *Quattrocento* sabia apreciar essa dupla riqueza oriunda da Antiguidade pagã: os artistas do séc XV veneravam a Antiguidade ressuscitada, tanto pela sua ordem e regularidade como pela destreza com que ela dava expressão ao temperamento patético. Podia-se recorrer aos superlativos da mímica até então banidos como processo mais de acordo com um tempo que defendia uma expressão mais livre, tanto no sentido real como figurado. Devemos aprender a considerar de modo imparcial a dupla riqueza estilística dos Antigos, como durante tantos anos tentei conseguir através da pesquisa erudita. Posso afirmar que fui guiado na via da pesquisa pelas palavras do meu venerável mestre Carl Justi: *"A erudição não deveria ser senão a redescoberta do* ponto de vista *segundo o qual a obra de arte foi feita em determinado momento do passado"*» (trad. livre da colectânea *Essais Florentins* (de) Aby Warburg, org. de Eveline Pinto, Klincksieck, 1990).

acentuadas»[47]... Para a Iconologia, por isso, existe a consciência de ser imperioso cumprir um *inquérito sobre as fontes da imagem*: «o símbolo é uma forma radical de sobrevivência, exclusivamente racional, simbolicamente omnipresente e omnicompreensível através da memória imagética colectiva», e «conduz ao espaço de pensamento (*Denkraum*) em que, através de ondas mnemónicas, estímulos e imagens de fenómenos ancestrais, se exprime o equilíbrio entre polos opostos, a emotividade e a racionalidade, equilíbrio esse que se define como a *iconologia do intervalo*»[48].

A dimensão caracterizadora da *identidade nacional* pode passar, justamente, pelo estudo dos interstícios de uma *Denkraum* onde os traumas, obsessões e anseios colectivos de uma dada sociedade e um dado comportamento colectivo se organizam dando forma a imagens estruturadas como seu reflexo ou testemunho – como sejam os seus "símbolos de identidade". Mas é evidente que a constatação desse facto passa pela prática correcta de uma *Fortuna Crítica* das fontes e das imagens: e aqui, a tónica do olhar histórico-artístico através da lição iconológica não pode levar à ideia, extrapolada e perigosa, de que essa seria a chave única de abordagem das obras de arte, já que um dos objectivos maiores da História da Arte é o estudo dos *programas artísticos* (estéticos, ideológicos, iconográficos) segundo os quais as obras foram pensadas, encomendadas, executadas e, de seguida, fruídas por sucessivos olhares geracionais. Esse olhar integrado capaz de percorrer o *sentido das imagens*, apto a explorar o que palpita na sua memória oculta e se atreve a deslindar as razões da sua produção – dito por outras palavras, esse olhar que, na medida do possível, *devolve vida* a tantas obras de arte que passaram da glória ao esquecimento –, assume a *utilidade maior* da própria disciplina histórico-artística na sua verdadeira dimensão patrimonial. Por isso, essa visão globalizadora e dialéctica do trabalho do historiador de arte é sempre tão necessária, senão insubstituível, junto ao trabalho de outros técnicos (conservação e restauro, arquitecto,

[47] Aby Warburg, *Essais Florentins*, org. de Eveline Pinto, Klincksieck, 1990, *cit.*

[48] É de destacar a validade deste conceito de *iconologia do intervalo,* que abre para a História da Arte um largo terreno de abordagem em globalidade das *situações artísticas* concretas.

historiador, engenheiro, bibliotecário-arquivista, arqueólogo, cientista, ambientalista) e agentes da salvaguarda do Património. Por vezes, porém, o estudo das obras de arte é dificultado ainda mais quando verificamos que as peças em apreço sofreram adições no decurso da sua existência, ao serem alteradas por restauros, desmemorizadas por falta de registo, desidiologizadas por alteração de funções, integradas (por exemplo) em novos espaços e contextos artísticos onde o sentido que presidiu à sua factura foi sujeito a alterações que levaram à perda inexorável desse mesmo sentido. É o caso de tantos conjuntos artísticos nacionais que sofrem os efeitos de uma cultura pensante que continua a arvorar arrogância, desonestidade, ignorância e preconceito ao olhar para a própria realidade identitária, facto que dificulta o seu estudo – como seja, por exemplo, este mundo referencial dos símbolos identitários, cujo estudo de caracterização possível aqui se esboça.

Por isso, há que ter presente, antes de mais, algumas condicionantes de base: a de que *as obras de arte sofrem* – alteradas, mudadas de sítio, mal conservadas, vistas sem elementar atenção, desrespeitadas, desmemorizadas; a de que o olhar crítico dos nossos dias depara, sempre, com um quadro de inevitável *fragmentarização* de uma realidade muito mais ampla; a de que, também por isso, o estudo a empreender só faz sentido se agregar em si, como indicador mais preciso, a dimensão da trans-contextualidade das obras de arte. Só assim a nossa *práxis* pode fazer sentido. Ao defender-se um nível ou instância superior – a chamada *Fortuna Estética*, etapa última de uma História da Arte consequente –, é imperioso não esquecer que o triunfo ou limitação de qualquer estudo nesta área se situa na aplicação da *Fortuna Crítica*. É ao nível da crítica heurística com que se estruturam as fontes (de biblioteca, arquivo, laboratório), os testemunhos orais e iconográficos, etc, e do novo *sentido* que decorre do estudo integral dos programas artísticos (dotados *de per si* de lógica, unidade codificada, narratividade, e memória), que se centram as virtudes desta metodologia. Parece-nos importante, assim, que contra redutorismos totalitários[49], o discurso da História

[49] Referimo-nos a «apreciações» do tipo "as obras de arte não se julgam' (ultra-positivistas e formalistas) e a «varinhas mágicas apocalípticas» do género "as

da Arte seja reorganizado sob critérios amadurecidos: metodologia continuada, linhas pluri-disciplinares adequadas caso a caso, capacidade dialogal com os códigos formais das obras em apreço, e humildade crítica. É essencial assumir a importância da Fortuna Crítica, nível da História da Arte em que os dados recenseados na fase da investigação preliminar são devidamente re-organizados a fim de constituírem um *programa de estudos adequado ao caso em análise*[50].

3. Atestado da "verdade identitária", ou a defesa do retorno à positividade em Hª da Arte.

Como se atesta pelas reflexões pretéritas, a História da Arte é uma disciplina que trata de coisas muito sérias. Para os seus praticantes que se regem por uma conduta de investigação metodologicamente estruturada, por postulados teóricos abertos ao sentido do *discernimeno integral das obras de arte*, e por uma sensibilidade a jorros no diálogo com o chamado *facto artístico*, não é indiferente saber coisas como a cronologia das obras, a sua autoria precisa, os seus significados, a sua encomenda e estrato social em que se integra, a sua estrutura iconológica e a sua organização interna. A História de Arte interroga, desvenda, investiga, compara, propõe medidas de salvaguarda, abre espaço ao *conhecimento* (e re-conhecimento) o mais possível alargado de memórias estéticas ocultas por efeitos do tempo, e solidariza o olhar das pessoas com a *verdade* que se oculta na matéria feita obra de arte. O historiador de arte dos nossos dias, tal como técnico de conservação (preventiva, curativa e de restauro)[51], o museólogo, o gestor de património, o curador de exposições, o crítico de arte e o fruidor consequente, tornou-se no nosso tempo,

obras de arte falam por si sem recurso à investigação' (visão vulgarizada da Iconologia, ineficaz a essa luz).

[50] Cfr. a este respeito Vítor Serrão *A Criprto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes,* Lisboa, Livros Horizonte, 2000, cap. 10º.

[51] Algumas definições úteis: *Conservação Preventiva* – cria as condições de conservação que prolongam a vida das peças; *Conservação Curativa* – assegura a remoção de maleitas físicas dos objectos; *Restauro* – reintegra as peças artísticas nos seus valores originais.

dada a componente humanística do trabalho que desenvolve, uma espécie de *operário de memórias*. Como tivemos já oportunidade de observar[52], por ele passa o conhecimento profundo dos «estilos» considerados como *constantes de comportamento criador* que se sucedem na evolução artística durante o tempo histórico, do Românico às correntes da Modernidade; por ele cresce o conhecimento partilhado da *conservação preventiva* que prolonga a vida das peças e do restauro que assegura a remoção das suas maleitas físicas; por ele amadurecem questões de *enquadramento histórico-ideológico* e de entendimento dos *ambientes de trabalho e produção*, de encomenda e círculo de influências, de função e utilização das obras de arte, de coincidência ou ruptura de gostos, de caracterização de clientelas e mercados, etc; por ele decorrem questões gerais da sensibilização pública, da eficaz musealização dos espécimes, da difusão turística de qualidade, da edição científica orientada e da defesa da *expressão social da arte*; e por ele se assume, inteira, a tarefa de devolver conhecimento sobre os "*pontos de vista*" ocultos das obras de arte que o tempo e o gosto des-memorizou[53].

Tarefa imensa e, mais do que nunca, de *foro trans-disciplinar*[54], substitui-se ao tempo de uma História de Arte elitista, formalista, fechada em si mesma, exclusiva do "connoisseur" e do mercado antiquário, ou mero complemento ilustrativo da História. O historiador de arte, seja docente, museólogo, investigador de laboratório, gestor de património, técnico de fotografia, inventariante de campo ou membro de um programa de estudos integrados de edifício ou Centro Histórico, tende a aglutinar *consciência patrimonial sólida, sentido de convergência pluri-científica e sabor de uma memória reforçada*. O conceito de globalidade e a noção de *arte total* passam a assumir o

[52] Vítor Serrão, «A História da Arte em Portugal em perspectiva», *3ºs Cursos Internacionais de Verão, Cascais - Literatura, Arte e Identidade Nacionais*, org. de José Manuel Tengarrinha, vol. 4, Câmara Municipal de Cascais, 1997, pp. 269-283.

[53] Cfr., a este propósito, Claudia Cieri Via, *Nei Dettagli Nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, ed. Carocci, 1994 (reed., Roma, 2001).

[54] «...O que tem de bom um arqueólogo (ou antropólogo, ou geógrafo... ou historiador de arte) é que a sua terra é toda a Terra humana» (Vítor Oliveira Jorge, *Fragmentos, Memórias, Incisões. Novos contributos para pensar a arqueologia como um domínio da cultura*, ed. Colibri, Lisboa, 2006, p. 73).

objecto da disciplina na medida em que introduzem a necessidade de pulsar as situações artísticas em moldes alargados[55]. Depois, existe a percepção de que *as obras de arte constituem organismos vivos* e, como tal, perecíveis. Importa saber, enfim, que só com conhecimento global dos programas estéticos das obras – tão *originais* quanto livres e exógenas, sejam eruditas ou "ingénuas" – ganham sentido estudos sobre o nosso secular património.

Por isso, ao *elogio da Fortuna Crítica*, atrás abordado, acresce a revalorização do trabalho inicial (iniciático) de crítica heurística das fontes, da pesquisa primeira, da concatenação de dados, do "levantar do véu" sobre as obras, artistas e situações estéticas em apreço, dando voz a migalhas do tempo, documentos singelos, testemunhos marginais, depoimentos soltos e outras fontes de informação que, lidas no seu conjunto, acabam por estabelecer nova luz sobre a situação artística que se impõe esclarecer. Será isto um redutor e apagado *retomar da positividade*, como apregoam alguns para quem o simples acto de retorno, por exemplo, aos métodos de Giovanni Morelli[56], ou de reacender o interesse pela pesquisa de arquivo e laboratório (por exemplo) seriam processos de desfocalização desse campo eminentemente intuitivo e especulativo que se chama História da Arte? Permito-nos abrir o *debate sobre verdade e falsidade em arte* e citar a crítica literária e semióloga Martine Joly quando diz o seguinte: «Não apenas a linguagem verbal está omnipresente como é ela que determina a impressão de "verdade" ou de falsidade que podemos ter de uma imagem visual. Uma imagem é, com efeito, considerada "verdadeira" ou "falsa" não por causa daquilo que nos é dito ou escrito acerca do que representa. Se se admitir como verdadeira a relação entre o comentário da imagem e esta, julgá-la-emos verdadeira, e não, julgá-la-emos falsa. Tudo depende da expectativa do observador, o que conduz à questão do *verosímil* (...). Podemos decerto jogar com todas as distâncias possíveis relativamente a estas expectativas. Mas, mais uma vez, estas distâncias serão mais ou menos bem aceites em função dos

[55] Jean-Luc Chalumeau, *Les théories de l'art*, ed. Vuibert, Paris, 1994.

[56] Henri Zerner, «Giovanni Morelli et la science de l'art», *Revue de l'art* (1978), nº 40, pp. 209-215.

contextos de comunicação»[57]: Quer seja mediática ou artística, uma imagem encerra a sua verdade, como disse Derrida[58], o seu *"ponto de vista"*, base primeira do estudo da Iconologia, como escreveu Ernst Gombrich, para quem «é a conformidade ou não-conformidade entre o tipo de relação imagem / texto e a expectativa do receptor que dão à obra de arte um carácter de verdade ou de falsidade». E para isso há que investigar – em contexto e, diríamos também, em *trans-contexto*.

Uma questão como a da «verdade» e «mentira» em arte, quando colocada no ângulo de visão e na perspectiva do historiador de arte, não é um problema lateral ou irrelevante, mesmo que, como sabemos, a obra de arte crie «mundos possíveis», tão reais quanto o «mundo real», que se situam à margem de tais conceitos de verdade e mentira (gerados para aferir situações do mundo real). Apenas devemos admitir a verdade ou a mentira na relação do criador com a sua obra, e do fruidor com ela, mas não algo que lhe seja como que intrínseco. As obras de arte não têm de reflectir o «real», ou nunca o assumem como propósito (mesmo o que cada tempo histórico pensa ser o «real»: tornam-no simplesmente *visível*, como afirmou Paul Klee), instaurando novas «ordens e expressões visuais» no imaginário que cada sociedade. Pablo Picasso disse, nos alvores da nova ordem visual moderna, que «a arte é uma mentira que tende a dizer a verdade»[59]... O que existe, sim, é uma *busca de verdade* a assumir como um objectivo da História da Arte-ciência: é essa dimensão de pesquisa que tem de ser configurada à luz de um programa concertado de análise das obras de arte e das situações artísticas. Contra os «castelos de cartas» das interpretações abusivas da História (mesmo que rotuladas de genialidade, porque «criativas», e de anti-positivistas, porque erguidas fora da análise dos factos),

[57] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, Paris, 1994 (trad. portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1999).

[58] Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. de Geoff Bennington and Ian Mcleod, Chicago and London University of Chicago Press, 1987.

[59] Agradecemos a Fernando António Baptista Pereira as lúcidas observações a este propósito emitidas na nossa discussão de conceitos envolvendo as teses deste estudo.

defende-se uma História da Arte eficaz, apta a servir de modo integral e integrador o *saber* específico de (e sobre) os *factos artísticos* particulares[60].

Um ensaio sobre a definição da identidade nacional a partir dos traços intuíveis no plano artístico só pode ser desemvolvido no seio de uma História da Arte global, aberta ao contributo da Iconologia e do olhar semiótico, desse *prazer de desvendar e saber ver*, sem perder de vista a realidade produtiva e os confrontos sociais ou de tendências que coabitam, nem a perduração das formas e das dinâmicas estéticas memoriais no ciclo do tempo. O valor da *inesgotabilidade das obras de arte* adquire, aqui, outra dimensão mais perene e apetecível, justamente porque se estabeleceu a importância do seu registo trans-contextual. Ousemos, pois, defender o retorno a um salutar formalismo de análise das obras, a par de uma renovada

[60] Só o menosprezo de alguns que, a nível doméstico, tudo ignoram sobre a validade do trabalho continuado, do programa concertado de pesquisas e dos planos integrais de análise das obras de arte pode encarar como secundário tal esforço basilar de re-descoberta, vilipendiado sob o estigma do positivismo retrógrado e da hipervalorização do estudo das fontes laterais. Recordem-se afirmações do tipo «História da Arte não é História», ou «os documentos escritos e as fontes contextuais não são importantes para explicar o fenómeno artístico»...; ou: «as obras de arte não têm de ser interrogadas e vivem sempre à margem da conjuntura que lhes deu vida, basta o talento da especulação no acto de "saber ver"»..., ou enfim: «que importa que seja falsa a hipótese, se ela abriu o debate e iluminou o problema em análise?».... Todavia, é esse tipo de visão que, ao mesmo tempo, ousa avaliar as obras em termos apriorísticos, repudiando outras do necessário cotejo contextual e definindo um quadro histórico-artístico sempre limitado aos chamados "artistas-génio' e às previamente seriadas "obras de arte de superior qualidade" (sic). Sendo certo que em qualquer tempo histórico só um número restrito de obras de arte marca verdadeiramente o seu tempo, abrindo vanguardas e espreitando o futuro, não é menos certo que só o olhar não-preconcebido para o conjunto da produção permite leituras de conjunto. Esta via pode servir de pólo de revitalização de uma disciplina que tende a cair perigosamente no radicalismo das interpretações sem rede, das hipóteses de trabalho descontextualizadas (e nunca provadas) que tendem a explicar as obras como se de verdade se tratassem, dos "castelos de cartas' aparentemente geniais na luminosidade da especulação mas que não resistem a uma crítica sobre a oportunidade dos seus alicerces...

perspectiva sociológica no estudo dos seus enquadramentos trans--contextuais – aptos, ambos, a explicar mecanismos de produção, de gosto, de sentido, de oferta e de procura.

Como disse Marcuse, «a verdade da arte reside neste poder de romper o monopólio da realidade estabelecida (isto é, o monopólio daqueles que a estabeleceram) para *definir* aquilo que é *real*. A obra de arte endereça seu desafio ao monopólio que a sociedade estabelecida se atribui de determinar aquilo que é real»[61]. Estamos conscientes de que a re-construção do passado histórico é sempre, em grande escala, o resultado que os historiadores fazem sobre os mitos produzidos a respeito desse mesmo passado. Por isso, tudo o que a História da Arte possa identificar como o seu património de fruição e de trabalho é já em si uma selecção manifestamente empobrecida a partir de testemunhos remanescentes, de consensos críticos, de preferências, de interesses e de cauções emprestadas por critérios e metodologias que fortalecem a reconstituição dos tempos. Mas é justamente em nome de um enfoque histórico-artístico o mais possível objectivo que urge reflectir sobre as condições específicas do trabalho, os seus condicionalismos, a sua precaridade, as suas constrições, a sua estrutura, a sua «petite histoire» – e é por isso que, a nosso ver, a investigação artística encontra aqui uma via salutar, aberta a fortalecimentos analíticos e a aproximações críticas mais objectivas, em que as obras exprimem melhor a sua natureza conflitual e contraditória – o seu testemunho social, a sua beleza, a sua marca perene. O caminho de uma História da Arte que ignore tais procedimentos estará condenado a mitificar grosseiramente o património, lendo-o como uma espécie de "causa de deificação" sem raízes naturais, e nesse sentido vem à baila lembrar um eloquente passo do romance *Baudolino* de Umberto Eco, quando Otão de Frisinga se dirige ao protagonista: «Ouvi-te inventar muitas histórias em que o Imperador acreditava. Portanto, se não tiveres outras notícias deste reino, inventa-as. Atenção, não te peço para testemunhares o que consideras falso, que seria pecado, mas que testemunhes falsamente o que julgares verdadeiro – o que é

[61] Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1977.

acção virtuosa por suprir a falta de provas sobre alguma coisa que certamente existiu ou que aconteceu»[62]...

Temos consciência de que o estudo tanto quanto possível integral das obras de arte à luz dos seus contextos de concepção e de factura e à luz da sua lógica artística trans-contextual, dotada de inesgotável comunicabilidade (como diria Arthur C. Danto[63]), é um dos aspectos que podem ajudar a História da Arte (portuguesa e não só) a acentuar processos de decantação de formas e de esgotamento de soluções plásticas – como é o caso evidente de muitas obras nascidas em contexto de periferismo, e de menor qualificação – ou a esclarecer também formas de organização laboral no seio das quais os intervenientes defendiam, na medida do possível, os seus direitos e regalias de classe – mesmo que correndo o risco de abastardar os seus próprios receituários no afã de contentar um mercado facilmente deslumbrável pelos seus mitos –, e enfim a reconstituir processos de trabalho, de circulação de modas e modelos, de afectação de escolhas, de critérios de revalorização de época. A História da Arte tem de saber construir programas de leitura integral do *facto artístico*, apto a entendê-lo nas suas especificidades e excluído de visões apriorísticas e, naturalmente, totalitárias. Todo este caminho da pesquisa integrada é assaz salutar – mesmo que ele corra o perigo de ser confundido com qualquer tipo de retorno ao positivismo tão acerbamente vituperado por certos espíritos bem pensantes para quem a *mentira da arte* se pode substituir vantajosamente a qualquer leitura crítica global e consequente.

Elogiamos, pois, o caminho de reflexão e pesquisa aberto por *este tipo de positividade*, definido aqui, não com a carga obsoleta do processo investigatório de outrora (e, como tal, sujeito aos impropério e à estigmatização no "baú das coisas inúteis" da História da Arte) mas como caminho metodológico plural, em que se alicerça a epistemologia analítico-crítica e a vertente sociológica da investigação. Referimo-nos, assim, à necessidade de metodologizar um

[62] Umberto Eco, *Baudolino*, trad. portuguesa, ed. Difel, Lisboa, 2002, p. 57.

[63] Cfr. Hélder Gomes, *Relativismo axiológico e arte contemporânea: critérios de recepção crítica da obra de arte. Uma leitura da filosofia da arte de Artur C. Danto*. Tese doutoral, Universidade de Coimbra, 2002.

caminho bem estribado em fases de estudo – inicial (iniciático), de questionamento e de recolha de dados heurísticos, históricos, iconográficos, de comprometimentos ideológicos, e outros – como base de reforço de uma determinada investigação a cumprir, à luz de um ecletismo refrescante e globalizador sobre o *sentido icononímico* de todas as obras de arte[64]. Estas, por estarem dotadas, sempre, de uma memória, de um corpo de afectos e de um determinado trans-contexto que lhes confere um sentido, readquirem assim a sua dimensão de fascínios perenes.

4. Identidade, Desejo e Mito sebastianista: D. Sebastião como S. Sebastião, símbolo de identidade nacional.

A caracterização de uma História da Arte dotada de tais preocupações teórico-metodológicas serve-nos para melhor reflectir sobre a identidade nacional e sobre algumas das suas caracterizações artísticas possíveis.

Uma das representações mais emblemáticas – e dotada de maior significação com a proposta messiânica de identidade nacional – que existe na iconografia artística portuguesa, é a do rei D. Sebastião encarnado na figura de São Sebastião, mártir do hagiológio cristão. São várias as representações do rei *Desejado* em pintura, escultura, ourivesaria, gravura, iluminura, e em outros suportes artísticos [65],

[64] Uma fonte imagética da História da Arte é, sempre, uma *fonte icononímica*: o termo "iconónimo' é a designação mais aceitável para todo o ripo de obras de arte, sejam imóveis, ou pinturas, esculturas, instalações, gravuras, fotografias, etc. No *Dicionário* de Aurélio, encontramos a definição desse termo, que designa «toda a documentação visual que constitui ou complementa obra de referência e/ou de carácter biográfico, histórico, geográfico, etc». Mais ainda: o conceito de Iconologia, formada com o mesmo elemento, é definido na mesma obra como a «explicação de imagens ou monumentos» e a «parte da história das belas-artes que estuda o tratamento dos assuntos em diversos artistas e épocas». Agradeço a Regina Anacleto estes oportunos esclarecimentos sobre este termo, por vezes confundido com o de Iconografia, e que se torna tão útil para a conceptualização da nossa disciplina. Ou seja: a *Iconografia descreve, a Icononímia organiza e a Iconologia interpreta.*

[65] Sobre a iconografia *normal* de D. Sebastião-rei, cfr., por exemplo, a tese de

Julgamento de São Sebastião representando simbolicamente o rei D. Sebastião, perante o Imperador. Autor desconhecido, c. 1575-80. Sintra, Palácio Nacional.

O Rei D. Sebastião, representado como o mártir São Sebastião, conduzindo e libertando os cativos cristãos Marco e Marceliano. Autor desconhecido, c. 1575-80. Sintra, Palácio Nacional.

mas só um escasso número dessas obras assume essa curiosíssima identidade dual. Destas, são de destacar duas tábuas do século XVI, executadas nos anos próximos a 1578, data do desastre militar de Alcácer-Quibir, que interpretaram, com franca dose de veracidade, esse tipo emblemático de representação, dotado de óbvias conotações patrióticas na sua estudada ambiguidade de discursos imagéticos sobrepostos[66].

Uma das pinturas em causa, executada a óleo sobre madeira, representa a cena de *São Sebastião, como D. Sebastião, conduzindo o libertando os cativos cristãos Marco e Marceliano*, é peça muito interessante e artisticamente qualificada, que data de cerca de 1575-80, e expõe-se no Palácio Nacional de Sintra[67]. Esta tábua maneirista, e a sua "parceira" com o passo de *São Sebastião, como D. Sebastião, perante o Imperador Diocleciano*, são o que resta de um desmembrado retábulo de invocação do mártir romano que, após vicissitudes que ignoramos, se desmembrou e dispersou, dele restando apenas as citadas tábuas, conservadas numa sala do Palácio Nacional de Sintra. Trata-se de peças de boa execução, de autoria desconhecida e de data próxima ao lustre de 1575-80, altura em que a excitação nacional causada pela malograda aventura maghrebina de D. Sebastião, que conduzira à trágica morte do rei em Alcácer Quibir, estava na ordem do dia – e continuaria, séculos a fio, a desafiar a imaginação e a reforçar o mito da *saudade* nacional[68]... O *Desejado* aparece, neste passo duplamente sebastianista, configurado como o próprio Santo do hagiológio medieval de Tiago de Voragine, no acto de resgatar os cativos Marco

Mestrado de Maria João Vieira Pereira *João Cutileiro Protagonista da Viragem na Escultura Portuguesa,*, Faculdade de Letras de Lisboa, 1999 (não publicada), que reúne os testemunhos principais de representação do monarca.

66 Vítor Serrão, «entradas» sobre «Pintura com cenas da iconografia de São Sebastião», in Catálogo da Exposição *O Mártir. Corpo Ferido na Árvore,* comemorativa dos 500 anos da Festa das Fogaceiras em honra de São Sebastião, coordenação do Prof. Doutor Carlos Moreira Azevedo, pp. 60-65, 72-75, 82-85, 194-101 e 132-133.

67 Palácio Nacional de Sintra, nº invº 3635, 050 mm de altura x 715 mm de largura. Esteve exposto em 1983 na Exp. *Lisboa Quinhentista* (Câmara Municipal de Lisboa, 1983), organização de Irisalva Moita.

68 Sobre o conceito de *saudade*, cfr. João Medina, *Portuguesismo(s). Acerca da identidade nacional,* Centro de História da Universidade de Lisboa, 2006.

e Marceliano, filhos de Traquilino e de Márcia, e de assim se expôr à fúria vingativa do Imperador, que o mandaria executar de seguida. No outro quadro, o santo (ou seja, o rei, por interposta pessoa do santo mártir) discute com os inimigos da fé a superioridade do Cristianismo e apresta-se a enfrentar o martírio a que fora condenado.

Nestas duas tábuas maneiristas, D. Sebastião-rei «corporaliza» a imagem de São Sebastião-mártir, para encarnar o seu empenho na conquista das «terras infiéis» do Norte de África e resgatar os cativos cristãos, numa composição que assume propósitos legitimadores da figura do malogrado monarca. Tal fenómeno de *apropriação da imagem do santo* parece indicar que, seja pouco antes da expedição, seja imediatamente após o seu trágico desfecho, representações de carácter dualizado como esta de Sintra se terão repetido na arte portuguesa. As pinturas foram pela primeira vez identificadas em 1982, quando justamente se propôs uma identificação de sentido iconológico em torno do que parecia ser a representação de objectivos de legitimação do poder sebástico e de santificação popular da imagem do rei, assim perenizado (e parenetizado) como monarca passível de devoção[69]. Só assim se poderá entender a sua óbvia presença em retábulos de culto da época, como foi provavelmente este de Sintra e certamente foi o de Évora de Alcobaça, destinado a assumir a devoção continuada de toda uma comunidade, ainda que o seu primitivo sentido possa ter-se rapidamente perdido... Pode-se hoje aprofundar esta leitura (nunca contestada) com novos estudos em torno da dupla iconografia de D. Sebastião: a oficial (estabelecida pelos retratos áulicos de Cristóvão de Morais)[70] e a apologética (de mais subterrâneos desígnios ideológicos)[71]. É no campo de uma iconografia mitificadora, obviamente, que melhor se entende o discurso das tábuas de Sintra. A respeito da autoria,

69 Vítor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal,* Biblioteca Breve do ICALP, Lisboa, 1982, p. 51.

70 Sílvia Gomes Leite, «O retrato de D. Sebastião no Museu Nacional de Arte Antiga», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, IV série, nº 92, 1999.

71 Vejam-se peças evocativo-laudatórias tão bem conotadas com o símbolo da identidade nacional que D. Sebastião encarna, como é o caso da escultura que decora a fachada da Gare do Rossio, obra neo-manuelina do arquitecto José Luís Monteiro (Fig. 4).

as duas pinturas do Palácio de Sintra pertencem certamente a um habilitado artista de formação maneirista educado nos princípios da *bella maniera* italiana (veja-se a serpentinada figura feminina em primeiro plano, porventura Márcia, mãe dos cativos libertos pelo santo) e, mesmo que com hesitações na relação dos planos, com qualidades estilísticas bem afirmadas pelo tipo de caracterização dos personagens e adereços[72]. Mas prevalece o interesse do carácter semi-oculto da dupla representação, iconologicamente comprometida com uma *visão parenética das qualidades do rei-cruzado*, símbolo de identidade nacional e, como tal, *cultualizável*.

Outra raríssima representação de São Sebastião incorporando a imagem do *Desejado* conduz-nos a uma igrejinha da região de Alcobaça. Sem a elaborada expressão erudita deste painel de Sintra, antes com ingénua expressão provincial, esta tábua de *São Sebastião, como D. Sebastião, libertando os cativos cristãos,* pertence à igreja matriz de Évora de Alcobaça e é obra do pintor torrejano Gaspar Soares, executada sobre madeira, em data próxima à peça com igual temário de Sintra[73]. Representa São Sebastião como capitão da corte do Imperador, ataviado como D. Sebastião, no momento em que, acompanhado por um anjo que segura um livro aberto, resgata das masmorras de Diocleciano os cativos Marco e

[72] O reportório formal exclui qualquer possibilidade de se tratar de obra de algum dos melhores pintores da segunda metade do século XVI com obra conhecida (seja António Campelo, Francisco Venegas, Gaspar Dias, Cristóvão de Morais, Lourenço de Salzedo ou Diogo Teixeira, para só citar os artistas ligados aos círculos italianizados da corte). Subsistem na documentação da época alguns *nomes sem obra*: um deles é Gaspar Cão, filho do pintor-iluminador Álvaro Pires, designado pintor régio após 1539 na vaga deixada por morte de seu pai, de quem se sabe ter precisamente realizado obras de pintura em salas do Paço Real de Sintra, juntamente com Gaspar Dias, entre 1572 e 1581. Ora não é de excluír que pudessem ter pertencido a dependência do Paço (já que, embora a maioria dos acervos que enriquecem hoje o Palácio Nacional de Sintra seja procedente das mais diversas origens, obras há que permanecem nas suas alas e dependências e pertenciam aos primitivos recheios). Estas duas tábuas serão obra de Gaspar Cão? Trata-se de mera hipótese de trabalho.

[73] Esteve exposta na mostra: *Arte Sacra nos antigos Coutos de Alcobaça*, org. por Maria Augusta Trindade, ed. IPPAR, 1995, nº 46. Mede 1400 de alto por 600 mm de largo.

Marceliano, perante a mãe Márcia, mulher de Traquilino. Apesar de se tratar de uma peça muito mais interessante sob o ponto de vista iconográfico do que no plano artístico propriamente dito, é de destacar justamente o seu forte sentido narrativo, que explica a força pedagógica e messiânica com que tais imagens eram recebidas no mercado nacional, desde os centros mais eruditos a espaços da periferia, como é o caso. O quadro acentua a justeza da expedição militar maghrebina de D. Sebastião e, através dela, mitifica a figura do infausto rei.

O Rei D. Sebastião, representado como o mártir São Sebastião, conduzindo e libertando os cativos cristãos Marco e Marceliano, perante Márcia, mulher de Traquilino. Gaspar Soares, c. 1575-80. Évora de Alcobaça, igreja matriz.

Esta pintura integra-se, juntamente com mais onze tábuas com temas da *Vida da Virgem*, da *Paixão de Cristo* e da *História de São Sebastião*, na estrutura dos dois retábulos colaterais da igreja de Évora de Alcobaça, infelizmente desmantelados há alguns anos, tendo as doze tábuas passado a decorar os altos da nave desse templo dos Coutos alcobacenses. Visivelmente, o seu autor – Gaspar Soares – não é personalidade de primeiro plano na geração artística da segunda metade do século XVI, marcada pela influência decisiva do Maneirismo italiano: era, antes, um modesto pintor regional que desenvolveu prolixa actividade a partir da vila de Torres Novas, onde tinha oficina e grangeou certo prestígio, vivendo com desafogo, com criados e discípulos, estatuto social relevante e alguma consideração por parte da nobreza local, que lhe

encomendava obras[74]. Aprendera a arte no ambiente maneirista da vila de Santarém junto a artistas de maior capacidade (como Diogo de Contreiras e Ambrósio Dias, cujos modelos seguiu, em moldes simplificados), e deixou quadros em templos da região[75], sendo referenciado na documentação torrejana, em várias escrituras e contratos de obra desde 1579 a 1614, data em que já era falecido, passando o *atelier* a ser gerido por seu genro, o pintor Pedro Vieira.

Apesar do nível secundário desta peça, onde o colorido vibrante não esconde debilidades de desenho e composição e explorações inconsequentes do sentido maneirista da deformidade, ela é valorizada pelo facto de representar São Sebastião como galante gentil-homem que dualmente se identifica com a imagem de D. Sebastião, o *Desejado*, na função de redentor dos cativos cristãos. Tal aspecto, tão interessante em termos iconológicos, aponta para uma encomenda realizada nas vésperas da trágica aventura militar de Alcácer Quibir ou quiçá, em melancólica evocação sebastianista, produzida já no rescaldo da derrota marroquina e sucedânea morte do rei de Portugal. Seja como for, a identidade de D. Sebastião com a figura do Santo romano foi mais frequente do que se pensava, e atestada, durante e logo após o seu breve reinado, em numerosos eventos que glorificavam as virtudes de um príncipe libertador do povo cristão e abnegado defensor da cruzada contra o infiel[76]. A cena da libertação de Marco e Marceliano oferecia certamente uma boa oportunidade para exaltar esses valores perante as comunidades religiosas do país profundo.

---

[74] Sobre este artista, cfr. Teresa Desterro, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo escalabitano, 1540-1620*, ed. Minerva, Coimbra, 2000.

[75] Existem obras de Gaspar Soares na igreja do Salvador de Torres Novas, na matriz das Lapas (onde pintou uma série da *Vida de Sebastião* similar à de Évora de Alcobaça), na igreja matriz de Tancos (Vila Nova da Barquinha) e na de Pedreira (Tomar). Estas tábuas do fim do século XVI ou início do XVII definem o âmbito geográfico e o nível periférico em que a sua actividade decorreu.

[76] Existem peças de ourivesaria da mesma época (M.N.A.A.) onde a figura de São Sebastião deliberadamente se confunde com a iconografia do rei, como é o caso do Cofre procedente do Convento de Cristo de Tomar (MNAA), com os símbolos régios e as setas de atributo sebástico, e o Relicário de São Sebastião (Museu Nacional Machado de Castro), procedente do tesouro da Sé de Coimbra, que integra a mesma dupla simbologia. Do mesmo modo, alguma numismática do tempo de D. Sebastião ostenta os duplos atributos do rei e do santo.

Esta pintura de mestre regional retrata, assim, em tónus ingénuo, essa tendência muito especial que a iconografia dual de São Sebastião / D. Sebastião assumiu na arte portuguesa e na legitimação de um símbolo da identidade nacional, marcado pela saudade e pela tragédia – aspectos e sentimentos que João Cutileiro tão bem viria a retomar, em 1973, na sua famosa escultura do *Desejado* na cidade de Lagos, peça marcada também pela dualidade dos códigos identitários assumidos, neste caso a crítica a um sonho imperial desfeito, com as suas óbvias conotações políticas[77].

5. Melancolia, medo e outros tópicos e temas artísticos com acentuação da identidade nacional.

«Num tempo de cinzas, como estudar, como compreender, como superar a visceral doença portuguesa? (...) Que será dos portugueses dentro de 50 anos?», interrogou-se, e interrogou-nos, o escritor José Saramago, em jeito de reflexões sobre a questão da identidade nacional e do nosso «atávico melancolismo», num comentário a respeito de um seu recente romance[78], e em sequência de um também recente ensaio do filósofo José Gil[79].

Nunca as imagens deixaram de tomar partido sobre as razões do mal-estar das sociedades; por isso mesmo, elas nos deixam o mais perene traço testemunhal dos *modos de sentir* que definem as chamadas «identidades nacionais». Cremos que, seguindo uma matriz de entendimento trans-contextual da vida das imagens (uma dimensão atrás analisada), melhor se ilustra a pujante problemática das identidades na memória colectiva das comunidades humanas. É o caso – entre tantos outros exemplos para o caso português resgatáveis – da *representação do medo* na arte portuguesa, um vasto tema que implica estudo sistemático em torno de alguns tópicos como o trauma, a obsessão (seja a ameaça do demónio, o confronto

---

[77] José-Augusto França, «O D. Sebastião de João Cutileiro», *Colóquio/Artes*, nº 14, Outubro de 1973, pp. 41-44.

[78] José Saramago, *As Intermitências da Morte*, Ed. Caminho, Lisboa, 2005.

[79] José Gil, *Portugal Hoje. O medo de existir*, Lisboa, 2005.

com o Outro, a dúvida instalada, a impotência, a ameaça do caos, da guerra e da repressão), a busca constante do transcendente, o desconforto endémico, o *humor merencoricus*, etc. O *medo* é, com a *melancolia*, uma das obsessões da nossa cultura artística e literária, verificável em largos períodos da nossa História, como não podia deixar de suceder num país que viveu o peso das inquisições, o domínio estrangeiro, os fascismos domésticos, a censura de costumes, os terramotos, as catástrofes, as guerras civis e outros traumas punitivos: assim, a respeito do *medo* como tema recorrente na cultura artística nacional, precisa-se de um estudo a sério a seu propósito, escalpelizando as razões que o moveram e as formas de representação que foi tomando consoante os ciclos estilísticos e gostos dominantes. Pinturas maneiristas como a *Tentação de São Jerónimo* de Simão Rodrigues e Domingos Vieira na sacristia do Mosteiro dos Jerónimos, telas penumbristas como as de Bento Coelho num dos ciclos do Mosteiro da Madre de Deus, desenhos inflamados de melancolia, e auto-estima, como é o caso de uma das auto-caricaturas do prolixo Christiano Cruz no jornal *A Farça* (27 de Março de 1910), são exemplos desse medo latente e atávico, caracterizador da identidade portuguesa.

Abundam na arte portuguesa, sob diversas roupagens, as representações da *melancolia*, sobretudo após a chamada "crise do Renascimento" e a conturbada fase de angústia e incertezas colectivas que caracteriza a época artística designada por Maneirismo (caso da pintura da oficina de Vasco Fernandes *Cristo em Casa de Marta e Maria*, de c. 1530, no Museu Grão Vasco em Viseu, uma encomenda do Bispo humanista D. Miguel da Silva, eivada de referências parangonais à *Vida Activa versus Vida Contemplativa*, onde Maria é representada segundo a célebre *Melancolia* de Albrecht Durer)[80]. Diríamos mesmo que nos diversos tratamentos plásticos da melancolia se incorpora um dos mais obsessivos tópicos identitários do ser português, já que o tema perpassa, com recorrência, em não poucas dimensões da nossa cultura, da nossa literatura narrativa, da nossa poesia, da nossa música,

[80] Dagoberto L. Markl, «Vasco Fernandes e a Gravura do seu Tempo», in Dalila Rodrigues (coord.), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1992, pp. 261-279.

e das nossas artes plásticas. A Melancolia (que etimologicamente, em grego, significa *melagkolia*, "bilis negra") é estado recorrente do homem do século XVI na sua busca do imprescutável e do transcendente. Crise do espírito, afirmação maior da liberdade individual, "doença sagrada" para Aristóteles, proscrita por Hipócrates como doença do foro da Medicina, o *humor melancholicus* é símbolo maior da expressão humana nos seus mais altos contornos, sintoma do estado de uma sociedade e das suas contradições, causa do sofrimento que conduz à transcendência. O século XVI foi tempo de crise, de grandes contradições, de excessos e de desgraças: naturalmente, a dimensão da Melancolia ganhou foros de identidade com a busca dessa contemplação interior em que os homens buscavam o transcendente. O Barroco português, na sua pluralidade lusófona, assumiu também as dobras de uma densa melancolia, comungada a esmero, numa contradição entre galantes festas de corte e sinistros autos-de-fé, actos de vã mundanidade e buscas de redenção na esfera eremítica, cerimónias populares fortalecidas em devoções comungadas e estradas virtuosas tratadas em ciclos imaginosos – temas férteis, que as artes decorativas do Mundo Português (veja-se o azulejo, ou a talha dourada, ou a cenografia do jardim) trans-memorialmente souberam exprimir e, em tons diversos, entender[81]. Existe toda uma cultura enraizada que cultiva Saturno, que interroga o mundo e, nesse interrogar, o sentido próprio da identidade nacional. A arte portuguesa sentiu bem esse traço temperamental, e interpretou-o enquanto verdadeiro pilar identitário: vejam-se os tristes retratos de fidalgos e burgueses seiscentistas, ou o *pathos* inflamado de tantos santos em êxtase devocional, ou suportando martírio, nas telas e esculturas dos altares barrocos. Falta, todavia, uma *corpora* analítica e crítica dos testemunhos remanescentes (dos séculos XVI e XVII e não só) para se aferir a profundidade com que esse traço temático foi alvo da predilecção dos nossos artistas em termos de um retrato identitário-memorial bem plausível.

O mesmo objecto de estudo em torno da *identidade portuguesa* deverá ser direccionado em torno de algumas figuras que as razões

[81] Paulo Pereira, «As dobras da melancolia – o imaginário barroco português», revista *Barroco*, nº 15, Belo Horizonte, 1990-92, pp. 167-179.

da razão tornaram das mais mitificadas da História portuguesa e dos modos de representação que assumem. Alguns heróis e santos da História e do imaginário português consubstanciam aspectos marcantes de identidade nacional – tal como o são (ou já o foram, em contextos históricos precisos, consoante as modas): o guerreiro Viriato, resistente da ocupação romana; o diácono São Vicente, mártir e padroeiro da Cidade de Lisboa; D. Afonso Henriques, o rei da Reconquista; Santo António de Lisboa, o taumaturgo dos pobres; Santa D. Isabel de Aragão, a Raínha milagreira[82]; o Condestável Nun'Álvares Pereira, o herói de Aljubarrota; o Infante D. Henrique[83], o navegador Vasco da Gama, mentor da «escola de Sagres»; ou ainda a Padeira de Aljubarrota, e o Zé Povinho[84]; todos eles com um vasto elenco de representações iconográficas e de referenciais laudatórios – aguardam um programa integrado de estudos em torno da sua representação, visando redefinir os sentidos identitários que, época a época, foram incorporando... A par do *Zé Povinho*, essa figura-caricatura do português cheia de contradições e que, para o historiador João Medina, é ao mesmo tempo «paciente, crédulo, submisso, humilde, manso, apático, indiferente, abúlico, céptico, desconfiado, descrente e solitário»[85], também aquelas figuras acima indicadas merecem ser alvo de atenção crítica como tópicos que, em determinadas fases da nossa História pelo menos, incarnaram o sentido identitário dos «valores pátrios», do «heroísmo», da «rebeldia», da «união nacional» e dos sentimentos lusos», por mais contraditórios que fossem (ou sejam)...

Estas outras figuras que existem e se referenciam na História portuguesa – e que são, alguns deles, a nosso ver, dignos de uma maior referência e estudo na dimensão-outra de *anti-heróis fazedores*

[82] Maria de Lurdes Cidraes, *Os Painéis da Raínha (Capela da Raínha Santa Isabel do Castelo de Estremoz)*, edições Colibri e Câmara Municipal de Estremoz, Lisboa, 2005.

[83] Catálogo da Exposição *O Rosto do Infante*, coord. de Pedro Dias, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa-Tomar-Viseu, 1994.

[84] João Medina, «O Zé Povinho, caricatura do "Homo Lusitanus'», *Estudos em Homenagem a Jorge Borges de Macedo*, Lisboa, INIC, 1992.

[85] Idem, *ibidem*.

A Pesca milagrosa de Tobias e d Arcanjo Rafael no rio Tibre, gravura Dirk Volkertsz, o Coornhert, segundo Maerten van Heemskerck.

de identidade – incluem, por exemplo: *Eneias*, o príncipe troiano redentor, o herói virgiliano feito pré-fundador do reino português e modelo da virtude caritativa e do governo justo, tal como aparece alegorizado nas pinturas seiscentistas de Diogo Pereira, eivadas de discurso patriótico e de inflamado tónus anti-castelhano[86]; o taumaturgo *Santo António de Lisboa*, sábio e prudente, apurado em milagres e bilocações, transformado na figura mais popular e eterna de um hagiológio nacionalizado[87]; *São Cristóvão*, o chefe da legião demoníaca que depois se rebelou, em nome de Jesus, e que, convertido ao cristianismo, protege os viajantes contra a morte súbita e se assume tão corrente na iconografia da arte portuguesa desde tempos imemoriais, de quem se conhece um inestimável acervo de

[86] Vitor Serrão, texto in *Rouge et Or. Trésors d'Art du Baroque Portugais* (Paris-Roma, 2001-2002).

[87] Maria Adelina Amorim, «Santo António Militar no Brasil: quando a História se cruza com a ficção», comunicação às *4ª Jornadas do Centro de Tradições Populares Portuguesas, «A Tradição já não é o que era?»* Faculdade de Letras de Lisboa, 2006.

representações plásticas[88]; o *Menino Tobias,* eixo principal da lenda maravilhosa do livro vetero-testamentário que narra a viagem de purificação empreendida à Terra dos Medos sob protecção de São Rafael, contra as ameaças do demónio Asmodeu, figura que foi, igualmente, alvo de vasta iconografia nacional com forte acento simbólico[89]; o *Anjo da Guarda*, figurino popularizado a partir da figura vetero-testamentária do mesmo Arcanjo, que com a Contra--Reforma multiplica, nas artes e nas letras, um campo de representação excepcional, que simboliza o constante desejo de protecção miraculosa e sobrenatural, tão recorrente na identidade portuguesa através dessa figura protectora e esconjuratória de perigos e medos, Anjo da Guarda que é presença constante do penar dos simples mortais e como tal se multiplica em textos e representações; enfim, muitos alguns outros tópicos de caracterização identitária se poderiam apontar para uma abordagem integrada de temas e problemas que são sinónimos de outros tantos traços de identidade portuguesa[90].

[88] Seria valioso um levantamento das representações artísticas portuguesas de *São Cristóvão* em imagens, retábulos, xilogravuras, peças de ourivesaria, e grandes frescos parietais de igrejas. Esse peso representativo, ao contrário do que se julga muitas vezes, não é um fenómeno restrito aos tempos medievais, antes uma constante na arte portuguesa ao longo dos séculos. Cfr. Flávio Gonçalves, «As imagens de São Cristóvão», in *Estudos de Arte e Iconografia*, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa, 1990, pp. 129-136.

[89] Cfr. a este respeito V. Serrão, «O ciclo da *História de Tobias* encomendado pelo Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco (c. 1600). Contributos para uma lição histórica, artística e iconológica», *Idearte. Revista de Teorias e Ciências da Arte*, ano I, nº 1, 2005, direcção de Rui Oliveira Lopes.

[90] Temas religiosos como o Espírito Santo, a Santíssima Trindade, o Pentecostes, por exemplo, traem na sua vinculação a discursos com especificidade local uma certa dimensão espiritual e cultural com referências identitárias precisas, no caso, por exemplo, dos significados do culto do Espírito Santo na arte portuguesa: cfr. a este respeito, p. ex., Ivo Carneiro de Sousa, *A Rainha da Misericórdia na história da espiritualidade e do Portugal do Renascimento,* tese de doutoramento, Faculdade de Letras do Porto, 1992; Isabel dos Guimarães Sá, *Quando o rico se faz pobre. Caridade e Poder no Império Português, 1500-1800*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1997; e Fernando António Baptista Pereira, «Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte* (dir. de Vítor Serrão), Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 3, Lisboa, 2004, pp. 165-166.

Não é possível, naturalmente, falar-se de *identidade nacional* sem se estudarem os testemunhos vivos de encarnação de tópicos portugueses que, em muitos momentos da nossa História, encontram nestas ne em outras figuras uma razão e um sentido à luz de um discurso patriótico. Mas encontram-se, passando de figuras específicas para temas precisos, outros testemunhos de exaltação identitária na arte portuguesa que importa assinalar. Por exemplo, na «pintura de resistência nacionalista» que se produz na época da Restauração (nas obras do já referido Diogo Pereira, famoso pintor de "*incêndios*", e na de José do Avelar Rebelo, o pintor privativo do rei D. João IV[91]). Respira-se o mesmo sentimento parenético e mitificador nos *para-retratos* da segunda metade do século XVI, em pleno fulgor do Maneirismo, representados com sentido dual (não só o caso referido das imagens de D. Sebastião em que o monarca aparece travestido de São Sebastião fazendo milagres e libertando os cativos cristãos, ou em outros exemplos, como no *Retrato de Jovem Cavaleiro* do Museu Nacional de Arte Antiga, eivado de surpreendente nostalgia e profundo sentido merencoroso do olhar[92]. Em termos de identidade sebástica, evocadores da *saudade* lusitana, temos o caso do famoso monumento a *D. Sebastião,* de João Cutileiro, em Lagos, em que a escultura se assume signo anti-colonialista e símbolo do estertor imperial[93]. A mesma atitude de *para-retrato* projectado a dimensôes-outras (críticas, ou devocionais) aparece nos retratos de D. João V, o Príncipe *Magnífico*, como o que nos surge num convento de freiras de Salvador da Bahia transmudado em *Baptistinha santificado* como ambígua imagem de culto[94]. Contamos com os muitos e eloquentes exemplos da

[91] Sobre Avelar, cfr. Vítor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, ed. Colibri, Lisboa, 2000 (ed. restringida ao 1º volume da tese doutoral com aquele título, defendida em 1992 na Universidade de Coimbra).

[92] Maria José Redondo Cantera e Vítor Serrão, *«El pintor portugués Manuel Denis al servicio de la Casa Real», XII Jornadas El Arte Foráneo en España. Presencia e Influencia*, Instituto de Historia do Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 2004.

[93] José-Augusto França, *art. cit.*

[94] Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens*, ed. Estampa, Lisboa, 1998.

Testemunho de sacralização do poder real: D. João V Magnífico, Rei de Portugal, em tela áulica de G. D. Duprá no Paço de Vila Viçosa, c. 1730.

Testemunho de sacralização do poder real: D. João V como S. João Baptista, escultura de terracota, *ingénua*, do Convento de Santa Teresa da Baía (Salvador da Bahia), c. 1730.

morfologia da arquitectura vernácula do *Estilo Chão* (que resiste à influência externa e preserva um cunho nacional, bem intuído por Kubler, pesem as múltiplas referenciações trans-nacionais de que se serve)[95], e da Talha barroca do (por alguma razão chamado) *Estilo Nacional* (na sua vinculação morfológica ao figurino do portal românico e à arte do tempo da Reconquista)[96]. Idêntico fenómeno de apego ao cunho identitário nacional ressurge nos movimentos de arquitectura ecléctica e revivalista do virar de Oitocentos para o século XX, no seu modo de apropriação de códigos identitários passados... E num caso eloquente, que se multiplicará em respostas ingénuas e mesmo populares, como a *Batalha de Ourique* como símbolo da independência nacional, o cunho de parenetização artística atinge cunhos singulares de afirmação patriótica[97]... Tais exemplos soltos (entre muitos outros a seriar no riquíssimo *corpus* da arte portuguesa, a explorar profundamente seguindo o caminho de análise traçado), servem-nos para encetar uma viagem sobre a *memória das imagens* na sua retomada orgânica de exploração trans-contextual, constantemente renovada, e para entender *tópicos de identidade nacional*, vernácula e simbólica, afeiçoada aos percursos da História, às pulsões ideológicas das várias conjunturas ou a conjunturas de mais larga perenidade.

Para um exacto dimensionamento das imagens da identidade portuguesa, partimos também da tese de que as múltiplas experiências artísticas que se afirmam no tempo histórico à margem dos grandes «pólos artísticos» contribuem, mais do que se diz e pensa, para assinalar esse acento da identidade nacional; apesar de despidas de acesso aos caudais da informação erudita, essas obras nem sempre se apresentam falhas de expectativa sobre as flutuações de gosto que assistem naqueles «centros». Contrariamos a tese de que o «pólo central» (seja Lisboa, ou Évora, Coimbra, ou Roma,

---

[95] George Kubler e Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, Harmondsworth, 1959.

[96] Cfr., a este respeito, Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Arte da Talha no Porto na época barroca (Artistas e Clientela, Materiais e Técnica)*, Porto, 1989.

[97] Vítor Serrão, *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, tese doutoral, 2 vols., Universidade de Coimbra, 1992 (parcialmente publicado o vol. 1°, ed. Colibri, Lisboa, 2000).

Sevilha, Antuérpia, ou Paris, Nova Iorque, Barcelona, conforme as épocas...) seria sempre, por definição, o centro privilegiado da criação artística, e de que a *periferia* significaria apenas um afastamento geográfico em relação àquele – não restando senão considerar a dimensão periférica como sinónimo de *atraso*.

Deparamo-nos, pois, com o vasto caminho aberto por um sentido renovado de pesquisa que se recomenda como método integral de trabalho: o estudo dos *paradigmas de conhecimento estético*, sob as suas diversas facetas de produção e de recepção. No seu apregoado *regionalismo*, muitas das produções plásticas que são geradas em contexto de periferia não têm inevitavelmente de ser de signo retardatário – e para o historiador de arte devem constituir, sempre, um testemunho reforçado de identidade e um manancial de trabalho extremamente cativador para quem tenha em vista uma História de Arte que se defina pelo estudo em globalidade do *facto artístico*, apta a sensibilizar-se pela resposta que brota dos contextos de produção provincial. Alguns exemplos da arte portuguesa, como os que destacámos em torno do *sebastianismo*, e os que referimos como proposta de pesquisa para futuras abordagens, atestam esse ponto de vista teórico-metodológico.

A lição que se pode atestar do cumprimento de um programa histórico-artístico e iconológico com estas componentes de abertura crítica e *enfoque de indícios sem quaisquer exclusões* – e retomamos o conceito a que Aby Warburg chamou *iconologia do intervalo*[98] – é uma experiência que articula visões de conjunto, analisa frequências de gosto e fidelismos epigonais e reconstitui cenários credíveis de produção, onde o afastamento das *escolas-centro*, ao mesmo tempo que se dilui, não anula, antes pode revitalizar, forças de criatividade *sui generis*, que são por vezes extremamente refrescantes. Parece-nos ser o caso de tantas situações artísticas portuguesas – por exemplo, as artes decorativas portuguesas dos séculos XVII e XVIII que, nas suas fidelidades só aparentemente anacrónicas a modelos arcanos,

[98] Cfr. Vítor Manuel Oliveira Silva, «Aby Warburg 1886-1929: projecto de uma cartografia da história, da arte e da cultura», revista *Arte Teoria*, nº 4, Lisboa, 2003; e Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, colectânea póstuma, com introdução de Kurt W. Forster, Getty Research Institute, Londres, 1999.

testemunham visões enunciadas e obrigam a reavaliar o discurso das *periferias artísticas* como espaço onde *a modernidade também é possível* e, mais que tudo, desejada. Nesses testemunhos, observamos, a par de contornos de evidenciado anacronismo, programas artísticos dotados de insuspeitas potencialidades criativas, onde continua a prevalecer a consciência de uma *linguagem identitária moderna*. Talvez exista também uma (in)consciente tendência de *resistência renovada* que se desenha melhor nos espaços de periferia como modo de actualizar modelos vernáculos, redimensionados através de uma visão mais esclarecida... Muita arte portuguesa da época barroca, por exemplo, tem de ser vista menos como reflexo de um anacronismo que é fruto do isolamento cultural e mais como factor de *modernidade possível*, ligada a uma resistência a novidades mal entendidas por comunidades periféricas[99]. Como justamente demonstraram Carlo Ginsburg e Enrico Castelnuovo em obra já citada[100], *resistência* e *atraso* são atitudes que coexistem na periferia com graus e significados diferenciados, já que se esta última reflecte uma postura passiva e subordinada, aquela mostra, pelo contrário, uma atitude activa que se interliga com uma certa noção consistente de resistência. No campo artístico nacional, verifica-se como o mercado foi sempre capaz de reelaborar contraposições alternativas ao estímulo que do «pólo central» se oferece, resistindo aos modelos da novidade não só porque os recursos necessários para os gerar parecem inatingíveis mas sobretudo porque *a periferia possui reservas de identidade* que crê suficientemente atractivas para que certas *soluções identitárias* continuem a prevalecer.

[99] É justo denunciar aqui a repetida postura de *autodenegrimento* da arte portuguesa, espécie de desvalorização sistemática de tudo o que na nossa produção artística de antanho pode reflectir a mínima distanciação face a heranças externas. Essa postura, que se aproxima tanto desse sentimento de *Selbsthass* a respeito das próprias valências criativas nacionais, é o maior responsável pelo estado de verdadeira estagnação em que se encontram os estudos sobre tantas épocas, sub-períodos e focos de produção regional da arte portuguesa, como se nem sequer fosse merecedora de análise crítica, de inventariação e de medidas de salvaguarda...

[100] Carlo Ginsburg e Enrico Castelnuovo, «Centro e periferia», *Storia dell'arte italiano*, Einaudi, Turim, 1979; trad. portuguesa, *A Micro-História e outros ensaios*, de Carlo Ginsburg, ed. Difel, Lisboa, 1989.

Seja como for o modo como encaremos as perspectivas de análise das obras de arte em termos de uma maior delimitação de *figuras e temas caracterizadores de uma identidade nacional*, é certo afirmar-se que só com o estudo integral do Património artístico português pode a História da Arte assumir um conhecimento transversal sobre a produção dos períodos históricos, integrando as várias facetas ideológicas e estéticas e as contradições de comportamento, de produção e de recepção. É por isso que o estudo da arte portuguesa tem de saber alargar o enfoque para entendimento cabal, e integral, dos testemunhos remanescentes. Também neste campo há que olhar a produção da esfera das regionalidades, onde brotam, tantas vezes, energias insuspeitas e caminhos de renovação à margem do modelo erudito, ambos apreciáveis para os olhares do nosso tempo.

II

O PROGRAMA ARTÍSTICO DA CAPELA DO ANJO SÃO RAFAEL NO MOSTEIRO DA GRAÇA EM LISBOA (c. 1590-1596)

a Alberto Rodrigues Machado da Rosa

* Cumpre-nos manifestar reconhecimento a todos quantos contribuíram para cumprimento do presente estudo histórico-artístico, proporcionando linhas de pesquisas e sugerindo pistas de trabalho, desde o Padre Teodoro Sousa, prior da igreja da Graça, que facilitou os estudos no local, ao nosso colega Luís Urbano Afonso, autor do levantamento fotográfico, a Bernardo de Sá Nogueira, pelo apoio na fixação do texto paleográfico, a Maria José Redondo Cantera, a Ana Paula Rebelo Correia, a Nicole Dacos-Crifó, a Sylvie Deswarte, a Emilio Suárez de la Torre, a Luísa Capucho, a Ricardo Silva, a Anísio Salazar Franco e a Rafael Moreira, pela troca de impressões de âmbito iconográfico, e muito em especial ao poeta Alberto Rodrigues Machado da Rosa, com quem o autor mais demoradamente debateu o sentido iconológico do programa desta capela.

1. Introdução

O Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, casa de monges eremitas calçados da regra de Santo Agostinho, constitui um dos mais vastos e interessantes testemunhos de arquitectura conventual que existem em Lisboa. De remotas origens, pois a sua fundação data do tempo da conquista de Lisboa aos mouros em 1147 (situando-se então em modesto cenóbio no Monte de São Gens, donde se trasladaria em 1291 para sítio de maior imponência, a colina da Graça), é um dos edifícios mais ancianos do património olisiponense[101]. Todavia, a imagem que hoje nos oferece é já a que deriva da imponente reconstrução (que se tornou inevitável com os estragos causados pelo grande terremoto de 1755), sob responsabilidade de risco e direcção arquitectónica de Caetano Tomás de Sousa e seu filho Manuel Caetano de Sousa, numa campanha de obras de figurino rococó que se estendeu até cerca de 1777[102].

Dizem as fontes agostinianas que o templo destruído pelo megassismo do 1° de Dezembro de 1755 – que corresponderia no essencial a uma anterior reconstrução, iniciada em 1556 por iniciativa do vigário-geral Frei Luís de Montóia – era famoso pelas suas dimensões, pelo espaço cultual sumptuoso e pelo equipamento decorativo mas dessa igreja apenas subsistem o soberbo claustro

[101] Manuel Maia Ataíde, «Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça», *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol. V, tomo 1°, Junta Distrital de Lisboa, 1973, pp. 114-121.

[102] Luiz Gonzaga Pereira, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, edição de A. Vieira da Silva, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927, pp. 5-8.

nobre, de traça maneirista, o conjunto de azulejaria seiscentista que decora a ante-sacristia (de figuração, de brutesco e de padronagem) e a fábrica barroca da sacristia, gizada em tempo de D. Pedro II pelo arquitecto Luís Nunes Tinoco. Tudo o resto se volatilizou em sequência do incêndio sucedâneo ao terremoto ou do arrasamento imposto pelas obras de reconstrução pombalinas. Assim, os acervos decorativos dos antigos altares da igreja graciana desapareceram, ou dispersaram-se, sendo apenas conhecidas algumas alfaias litúrgicas e outras peças de ornamentação intestina, como é o caso maior de uma tábua maneirista representando *Santa Maria Madalena penitente* – excelente pintura do fim do século XVI, da autoria de um famoso pintor régio da corte de Filipe I de Portugal, Francisco Venegas[103], que pertencia ao retábulo de uma das capelas criadas na reforma de Frei Luís de Montóia e que decora hoje a sala à esquerda da entrada da igreja (antiga capela dos Alvarengas e Albuquerques), onde também se encontram os túmulos gótico-manuelinos de Rui Gomes Alvarenga, de sua mulher D. Melícia de Melo e de Gonçalo Lourenço Gomide, peças residuais do anciano templo medieval.

Uma atenta visita ao templo de Nossa Senhora da Graça permitiu-nos detectar no interior da tribuna da actual Capela de Santa Rita de Cássia – que é a terceira da banda da Epístola e data do último quartel do século XVIII – um extenso e surpreendente vestígio das campanhas artísticas da igreja realizadas na segunda metade do século XVI: referimo-nos ao programa de decorações de uma antiga capela de invocação do Anjo São Rafael, da tutela dos ourives do ouro da cidade, que milagrosamente foi preservada íntegra apesar das extenstas intervenções de reconstrução sofridas pelo mosteiro após o fatídico terremoto de 1755. De facto, subindo-se à boca dessa tribuna, detectam-se no seu espaço interior não só um ciclo de baixos-relevos (com seis cenas do *Antigo Testamento* a revestirem os flancos), como também algumas tábuas integradas nas ilhargas e alusivas à *História de Tobias e do Arcanjo São Rafael,*

[103] Cfr. José Alberto Seabra, in catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, com coordenação de Vitor Serrão, ed. da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1995, pp. 222-223 e 487.

o antigo titular, e sobretudo um magnífico tecto apainelado com seis pinturas sobre madeira representando *Alegorias Virtuosas*, tudo em estado calamitoso de conservação, mas com visíveis qualidades, suficientes para lhes reconhecer amplo merecimento e atestar um raro interesse iconográfico!

Que todo este acervo de finais do século XVI tenha escapado às sucessivas campanhas de obras tardo-setecentistas e tenha sido merecedor do respeito dos novos decoradores das capelas da igreja, já é de si facto revelador de sensibilidade patrimonial face a um conjunto que, mesmo mutilado como se encontra, atesta valências muito acima da mediania. Apesar disso, é de estranhar o continuado silêncio que passou sobre tais obras ao longo dos últimos dois séculos, como se um denso manto de desmemória lhes obnibulasse a própria existência[104]... O sintoma mais interessante reside nas qualidades intrínsecas desse acervo, até hoje praticamente desconhecido da História da Arte portuguesa, e na complexidade do programa iconográfico que se pode reconstituír face aos espécimes preservados.

Trata-se de um extraordinário programa artístico centrado sobre um tema maior, o da *viagem iniciática,* organizado em torno dos passos fabulosos da vida de Tobias nas suas deambulações até à Terra dos Medos em companhia do Arcanjo São Rafael em forma de mortal, e pontuado por citações bíblicas e figurações simbólicas às qualidades virtuosas desse espinhoso caminho de iniciação espiritual, onde a caridade, a abnegação, a firmeza, a resistência às tentações, a pureza da alma, a castidade e a expiação do mal constituem valores essenciais do discurso, que conduzem ao prémio – no caso, a vitória de Tobias e Sara sobre o demónio Asmodeus e a cura milagrosa do cego Tobit, depois de posto à provação por vontade de Deus a fim

[104] O autor teve oportunidade de penetrar nessa tribuna pela primeira vez em 1991, com Anísio Salazar Franco, mas só veio a estudar com maior atenção o programa iconográfico desta capela a partir de Dezembro de 2001, à luz de novos dados documentais entretanto descobertos a seu respeito. Apenas consta uma brevíssima referência ao tecto maneirista com *Alegorias Virtuosas,* a propósito do pintor Francisco Venegas, no recente livro de síntese de V. Serrão *O Renascimento e o Maneirismo,* vol. III da *História da Arte em Portugal* de Ed. Presença, Lisboa, 2002, pp. 240-241.

Fugadoemonis, por Francisco Venegas, c. 1590, no tecto da antiga Capela do Anjo São Rafael na igreja do mosteiro da Graça em Lisboa.

de medir a dimensão da sua fé. Tudo isto encontra expressão no programa artístico da capela, univocamente concebido através de obras de imaginária, de talha lavrada, de pinturas de cavalete e de baixos-relevos historiados.

Apesar do mau estado de conservação das obras a que nos vimos referindo, e da míngua de documentação directa a seu respeito (muito devido à dispersão dos arquivos dos monges gracianos), cremos ser este o bom momento de dar divulgação, junto da comunidade científica, da existência deste importante programa maneirista do declinar de Quinhentos, assim contribuindo para a sua preservação e para um processo de restauro que não mais deverá ser protelado.

2. A antiga Capela do Anjo São Rafael

A única referência arquivística que se referenciou até hoje a respeito de obras de pintura realizadas nesta antiga capela da igreja da Graça encontra-se exarada num arruinado contrato, inédito, lavrado em 27 de Fevereiro de 1596 nas notas do tabelião lisboeta Heitor Dias de Magalhães[105]. Dado o seu alto interesse histórico-artístico, transcrevemo-lo integralmente em elenco: trata-se de um contrato que nos revela em primeira mão, através da encomenda a um pintor lisboeta quase desconhecido[106], a existência de uma confraria de ourives do ouro de Lisboa que era até hoje ignorada e em que se atesta alguma coisa da importância estratégica e do equipamento artístico da respectiva capela, sediada num dos mais ilustres conventos da capital.

Segundo as cláusulas acordadas, o artista era contratado pelo ourives Manuel Mendes (como primeiro responsável entre os deputados eleitos da irmandade) para dourar, pintar a óleo, brutescar e estofar todo o arco da Capela do Anjo São Rafael, por dentro e por fora, tanto na parte de pedraria como na parte de revestimento de entalhado, incluindo o estofo de doze figuras de serafins e de cinco florões que ornavam o extradorso do arco da capela, e ainda o douramento dos caixotões do tecto, tudo por alto preço de 110.000 rs.

---

[105] Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Notas de Heitor Dias de Magalhães (Antigo Cartório Notarial nº 11)*, cx. 8, Lº 27, fls. 105 a 106. Inédito. Agradece-se penhoradamente ao Prof. Doutor Bernardo de Sá Nogueira o seu apoio na lição paleográfica e fixação do contrato, particularmente arruinado.

[106] Nada se sabe deste pintor de óleo e dourado Domingos de Carvalho. Um pintor do mesmo nome aparece em 1541 a testemunhar no Tribunal da Inquisição contra o seu colega Cristóvão de Utrecht por não jejuar a preceito (Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portugueses*, 3ª série, Lisboa, 1911, pp. 68 e 159-164), mas a cronologia impede que seja o mesmo personagem. Este de que tratamos era morador em 1596 a São Pedro de Alfama, na Rua da Galé, e seria acaso parente de Gaspar de Carvalho, que foi pintor de têmpera de Filipe II de Portugal e seu Rei de Armas da Índia e faleceu em 1596 (Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portugueses*, 1ª série, Lisboa, 1903, p. 41). Um Domingos de Carvalho, pintor português, aparece-nos registado em Sevilha nos primeiros anos do século XVII; bem poderá tratar-se do artista de quem aqui tratamos, por alguma razão emigrado para a cidade do Guadalquivir...

Só subsiste, desta empreitada, o dourado do entalhe do tecto e das ilhargas, mas prejudicado por repintes hodiernos que urge remover. É pena que nos registos de assentos notariais do mesmo tabelião Heitor Dias de Magalhães, mais ou menos completos para este derradeiro decénio de Quinhentos, nenhuma outra referência surja a propósito da Irmandade do Anjo São Rafael dos ourives do ouro, sediada no mosteiro, mas o que deste contrato se apura é já sintomático de um destaque estatutário da referida organização de classe, que a qualidade das obras artísticas remanescentes vem confirmar.

A ourivesaria foi sempre inquestionada no âmbito das artes pelo facto de os seus praticantes lidarem com matéria-prima valiosa (ouro e prata), num processo quase alquímico e de contornos iniciáticos, o que cedo permitiu o reconhecimento de um estatuto de liberalidade para os seus praticantes, antes mesmo de tal regalia estatutária ser reconhecida em Lisboa para o caso dos escultores e dos pintores de óleo[107]. O número de artistas desta modalidade foi sempre numeroso: em 1551, existiam em Lisboa, segundo o registo de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, nada menos que 430 ourives, embora este número se alargue a mestres, obreiros e aprendizes. Em 1610, a crer no balanço estatístico de Frei Nicolau de Oliveira, esse número cifrava-se em 132 mestres com oficina aberta, sendo 70 de ouro e 62 de prata. Durante os séculos XVI e XVII, os praticantes das duas modalidades de ourivesaria estavam arruados em duas artérias da cidade, a Rua do Ouro e a Rua da Prata, e organizados em importantes irmandades: a Confraria de Santo Elói de ourives de prata, sediada numa capela da igreja da Madalena, a Irmandade de Santo Elói de ourives do ouro, sediada em capela da igreja de São Julião, e a Irmandade de Nossa Senhora da Assunção, com ermida própria. Além destas organizações de classe, os ourives possuíam sede hospitalar, o Hospital de Santo Elói, que no reinado de D. Afonso V se situava na zona do Castelo e que com D. Manuel I passou para a Rua do Arco do Rossio, sendo então integrado no Hospital Real de Todos-os-Santos. Bom testemunho do destaque

[107] João Miguel Antunes Simões, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de trabalho e mecânicas de mecenato*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, 2002, vol. I, pp. 124-133.

estatutário dos mestre ourives encontra-se num arrastado pleito ocorrido no ano de 1607 que nos dá conta de que os representantes desta arte conseguiram ver aprovado o seu desígnio de entrarem dentro da capela-mor da Sé aquando da Festa do *Corpus Christi*, *«por bem de suas antiguidades e posse em que estão»*, o que atesta o grau de liberalidade dos ourives, ao contrário do que estava consignado aos outros oficiais das artes (incluindo pintores e escultores, também liberalizados nesses anos)[108].

Estranha-se que nenhuma referência se conhecesse até agora a esta Irmandade do Anjo São Rafael sediada no Mosteiro da Graça na segunda metade do século XVI. A verdade é que ela existiu, com sua festa anual (o contrato alude ao hábito de armar a capela *«conforme ao dito costume dos anos atras»...)* e não pôde deixar de ter importância social, envolvendo o escol dos mestres de ourivesaria do ouro actuantes na capital – Gaspar Vieira, António Coelho, Manuel Mendes da Palma, Simão Rodrigues Dourado, Martim Afonso, e outros –, tendo sede em capela numa das mais importantes casas religiosas da cidade, um espaço que no último decénio do século de Quinhentos estava a ser ricamente decorado com obras de escultura e pintura. Embora seja ainda manifestamente insuficiente o conhecimento que existe sobre esta arte na Lisboa do final do século XVI, alguns dos nomes de ourives que se recenseiam no contrato de 1596 são algo conhecidos de outra documentação coetânea que referencia actos públicos (como instrumentos de compra e venda de bens imóveis, procurações, etc) e testemunhos de actividade profissional para o mercado religioso.

A verdade é que o recheio original preservado na actual capela setecentista (sob nova invocação de Santa Rita de Cássia, com as obras pós-terremoto) mostra não só uma qualidade artística surpreendente como os contornos de um programa muito complexo e erudito sob o ponto de vista iconológico, que justifica (apesar dos mistérios insolúveis que persistem devido à amputação do conjunto), uma análise tanto quanto possível globalizante a respeito das intenções

[108] Cfr. Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, tomo II, Lisboa, 1887, p. 170; e Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, IN/CM, Lisboa, 1983.

que moveram a confraria a optar por tal tipo de representação narrativa e simbólica.

Resurectio, por Francisco Venegas, c. 1590, no tecto da antiga Capela do Anjo São Rafael na igreja do mosteiro da Graça em Lisboa.

Chegou-nos em suficiência, por exemplo, a obra de escultura da capela, formada por seis baixos-relevos com cenas do Velho Testamento e que inclui também a imagem de vulto do titular (esta, deslocada para outro altar da igreja), o que torna todo este acervo dos mais relevantes para o estudo da arte da imaginária em Lisboa durante este ciclo, que se encontra particularmente mal estudado. Os baixos-relevos são em si interessantes e mostram derivações estilísticas de um mestre muito operoso na cidade em fins do século XVI, o escultor Gonçalo Rodrigues[109]. Quanto às pinturas remanescentes do primitivo conjunto ornamental da capela, elas ligam-se

[109] Cfr. Vitor Serrão, «O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte de Portugal», revista *Museu*, nº 7, 1998, pp. 137-173.

a duas das melhores oficinas lisboetas do tempo, a de Francisco Venegas (no que concerne às soberbas *Alegorias Virtuosas* do tecto) e a de Diogo Teixeira e seus colaboradores (no que toca à série de tábuas com a *História de Tobias,* hoje reduzida a apenas duas peças). Este par de artistas já contracenara em diversas obras de pintura, das mais importantes que se produzem em Portugal no fim do século XVI, desde a decoração (perdida) da igreja do Hospital Real de Todos--os-Santos, em 1582-1583, às pinturas do grandioso retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Luz de Carnide, de cerca de 1590[110].

Todo o acervo da capela do Anjo São Rafael revela, assim, destacada valia artística – com necessidade de um estudo integrado que impõe, por isso mesmo, as devidas indagações sobre o tecido laboral olisiponense nos anos de dominação filipina. À luz dos conhecimentos, permitimo-nos desde já tecer algumas apreciações sobre o programa a partir dos indícios remanescentes, pese a falta de referências documentais ao espaço em causa para além da magra indicação dada pelo contrato de 1596 com o pintor Domingos de Carvalho.

3. O ciclo da *História de Tobias* por Diogo Teixeira.

A primitiva capela do Anjo São Rafael estava decorada, nas ilhargas, com um ciclo dedicado à *História de Tobias* formado por pelo menos quatro tábuas, integradas no revestimento de talha dourada das paredes entre baixos-relevos com *cenas do Antigo Testamento* e decorações de *grottesche* relevadas.

A história de Tobias constitui uma das mais fabulosas páginas bíblicas que integram o *Velho Testamento*, como elogio à provação, à coragem, ao despojamento e à abnegação em nome da fé[111]. Na obra deutero-canónica *Livro de Tobias*, narram-se os passos aventurosos

[110] Dagoberto L. Markl e Vitor Serrão, «Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* III série, nº 86, tomo Iº, pp. 161-215.

[111] Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo,* ed. El Alcantilado, Barcelona, 2000, pp. 92-93.

deste jovem hebreu, nativo do ramo de Neftali na Galileia, que era filho de Tobit, um homem piedoso que foi deportado por Senaquerib por proceder ao enterro dos hebreus mortos pelo rei assírio, e que Deus experimentou com a cegueira e as privações económicas a fim de pôr à prova a sua fé... Tendo o agregado familiar ficado em precárias condições, Tobit pediu a seu jovem filho Tobias que empreendesse, em seu nome, uma expedição até Ragès, na terra dos Medos, a fim de cobrar uma avultada dívida a Ragouel de Ecbata.

Esta viagem, que constitui um dos capítulos do Velho Testamento com maior carga iniciática (e que se teria realizado numa época remota que os estudiosos de História Antiga situam por volta do ano 705 a. C.), permitiu ao jovem Tobias descobrir o modo de curar da cegueira o seu velho pai. Acompanhado por um fiel cão, juntou-se--lhe um misterioso companheiro, o Arcanjo São Rafael, mandado à terra sob oculta identidade para o proteger nas atribulações da jornada. Sob essa protecção, Tobias viria a pescar nas margens do rio Tigre um gigantesco peixe cujas escamas lhe serviriam depois para curar Tobit da cegueira. Durante a viagem, cheia de vicissitudes e perigos, com as tentações e ataques do demónio Asmodeus, o moço Tobias foi sempre protegido pelo Arcanjo que, antes de se dar a conhecer, ainda lhe proporcionou o casamento com a bela Sara, filha de Ragouel. As bodas só se realizaram, porém, depois de São Rafael lhe ensinar o modo como se devia livrar da maldição de Asmodeus e evitar o consequente destino que haviam tido os sete anteriores pretendentes de Sara, todos mortos à data do matrimónio por artes do Anjo do Mal. Além de lhe revelar o modo como poderia vir a curar o pai da cegueira, São Rafael cumulou de outros favores o moço Tobias, ensinando-lhe o modo de afugentar o demónio na noite de núpcias com Sara, recomendando-lhe que guardasse castidade até ao momento em que deveria queimar na lareira da câmara nupcial a carcaça, o fel e as vísceras do peixe milagroso pescado no Tigre, criando um fumo divino que fez banir para sempre a nefasta influência de Asmodeus.

Além da representação do *Arcanjo São Rafael e o jovem Tobias com o peixe milagroso*, em escultura de vulto de boas proporções que ainda subsiste, o programa decorativo da capela dos ourives do ouro incluíu um ciclo parietal de tábuas narrando com dose de

pormenores alguns dos passos maravilhosos da *História de Tobias*. Apenas chegaram até aos nossos dias dois dos quadros originais, integrados no actual forro da tribuna da capela : à esquerda, encontra-se a cena de *Tobias e o Anjo São Rafael despedindo-se do velho cego Tobit antes da viagem à terra dos Medos*; vendo-se ao fundo à direita a ponte que simboliza o início da longa caminhada, e defronte deste, à direita, temos a cena do *Casamento de Tobias com Sara perante o Anjo São Rafael,* que integra no fundo dois outros passos complementares da história bíblica, a *oração dos noivos junto ao leito conjugal depois de o fumo do peixe milagroso afugentar o demónio Asmodeus* (à direita) e o *festim das bodas de Tobias e Sara* (à esquerda), festim esse que se prolongou por catorze dias, reunindo os sogros Ragouel e Edna com os noivos e todo o povo de Ecbatane. Estas pinturas, executadas a óleo sobre madeira de carvalho, medem 990 mm de altura e 845 mm de largura, sendo de lamentar os repintes e grosseiras mãos de verniz que obliteram a sua superfície e recomendam remoção urgente.

É de crer que o programa pictórico de decoração primitiva das ilhargas da capela incluísse pelo menos duas outras representações relevantes da história de Tobias, situadas provavelmente sob as que subsistem, a saber: a *Pesca Miraculosa no rio Tigre,* à esquerda, e *Tobias curando o pai Tobit da cegueira,* à direita[112], ambas a testemunharem o modo como a provação por que passou Tobit, ao cegar com o veneno das rolas, mais não fora do que uma iniciativa de Deus para atestar o rigor da sua fé, a justificar por isso mesmo o ulterior prémio com a cura milagrosa proporcionada pelo enviado de Jeovah, o Arcanjo São Rafael. Também é provável que no centro do antigo retábulo, atrás da referida escultura do titular, se integrasse uma tábua maior, neste caso com o passo da *Revelação da identidade do Arcanjo São Rafael a Tabit, Tobias e seus familiares,* encimada porventura por outra mais pequena com a cena apoteótica da *Partida do Arcanjo São Rafael após a revelação da sua identidade,* temas cuja presença neste contexto parece lógica, tratando-se do orago da capela e titular da

[112] Estas duas cenas constam do conjunto de gravados de Dirck Volkertsz, Coornhert, abertas a partir de Maarten van Heemskerck (*The Illustrated Bartsch*, Abaris Books, vol. 55, 1991, pp. 74 e 76).

irmandade[113]. Estamos, porém, no terreno das meras conjecturas, que a carência de descrições fidedignas impede de confirmar, já que as profundas obras de desmancho e reconstrução desta capela no pós-1755 apenas preservaram o programa primitivo ao nível da actual tribuna (e apenas no seu interior), tendo-se perdido tudo do registo inferior e exterior da mesma – mas não é impossível, todavia, que ainda se venham a localizar algumas das presumíveis peças omissas, deslocadas para outros espaços de culto ou para colecções privadas, como sucedeu com tanta obra do recheio deste mosteiro após a extinção das ordens religiosas[114]...

Estas duas tábuas da *História de Tobias* são seguramente devidas à oficina de Diogo Teixeira, um dos mais operosos pintores lisboetas do final do século XVI e do início do século XVII. Senhor de um estilo muito pessoalizado, com modelos típicos de figuras e poses e receitas inconfundíveis de desenho e composição que permitem identificar as suas obras sem reservas, Teixeira é justamente considerado o chefe-de-fila da pintura da *Contra-Maniera* portuguesa na sua versão mais fielmente tridentina. Bem o atestam painéis de conjuntos retabulares como os da Misericórdia de Alcochete (1586-1588) e da Misericórdia do Porto (1591-92), o retábulo da igreja da Luz de Carnide (c. 1590), onde pintou junto a Francisco Venegas, e o antigo retábulo do mosteiro de Arouca (1597-98), cujas tábuas se guardam no Museu de Arte Sacra. O artista, nascido em Lisboa

[113] Esta dupla cena também foi gravada numa única estampa por Dirck Volkerrtsz, o Coornhert, a partir de composição de Maarten van Heemskerck (*The Illustrated Bartsch*, *cit.*, vol. 55, p. 77).

[114] Ainda não foi realizado um estudo rigoroso, em termos cripto-históricos, que permita reconstituír os espólios do Mosteiro da Graça que foram extraviados e dispersos aquando da extinção das ordens religiosas em 1834. Conhecem-se, mesmo assim, diversas peças de pintura do ciclo maneirista que são oriundas do mosteiro: nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, encontram-se algumas pinturas de um ciclo da autoria de Fernão Gomes representando os *Milagres junto ao Castelo de Sant'Angelo em Roma* (inspirados em Federico Zuccaro e outros maneiristas italianos) que pertenciam a um dos altares da igreja da Graça; da mesma série, existia uma grande tábua nas colecções da Quinta da Cardiga, na Golegã; e na igreja matriz da Moita existe um *Cristo atado à coluna* ao estilo de Francisco Venegas, que procede também da Graça e mereceu um estudo crítico a Manuel Batoréo.

cerca de 1540, pertenceu à casa do malogrado candidato ao trono D. António, Prior do Crato, de quem era cavaleiro fidalgo, e foi nobilitado em 1577 com carta de liberalidade e isenção de impostos por ser considerado *«hum dos milhores pimtores de imagynaria dolio que ha nestes Reynos»*, mantendo operosa actividade até 1612, data do seu falecimento[115]. Depois da morte de Venegas, com quem se associou amiúde, teve associações pontuais com o novo pintor régio, Fernão Gomes, com quem pinta, em 1603, o desaparecido tecto da capela-mor do Hospital de Todos-os-Santos.

O facto de trabalhar com crescente intervenção de colaboradores à frente de uma oficina em que se integravam, entre outros, o seu genro António da Costa e os pintores Belchior de Matos e Cristóvão Vaz, torna muitas das produções de Diogo Teixeira repetitivas e até desinteressantes, embora revelando sempre uma destreza de pincel e um certo sentido largo da cenografia nas cenas representadas. É o caso das tábuas agora identificadas na antiga capela do Anjo São Rafael do mosteiro da Graça, onde os evidentes pressupostos catequéticos ligados a preocupações de *clareza* na narração iconográfica não anulam cuidados de pose de figuras e agrupamentos, de ritmos de panejamentos ou de transposição de planos, aliados a uma típica modelação das carnes, com densidade de tinta e gradações de tons, muito características do seu estilo. Nas pinturas desta capela, todavia, há personagens de desenho mais displicente (como a própria figura de Tobias na cena da despedida antes da viagem, e a figura de Ester na cena do casamento de Sara) e que, por recordarem no estilo outros pormenores e figuras do retábulo da Misericórdia de Alcochete, devem ser tributadas à intervenção directa do seu genro e colaborador António da Costa[116].

[115] Cfr. Adriano de Gusmão, *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Realizações Artis, Lisboa, 1955, e Vitor Serrão, «Diogo Teixeira», in catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, *cit.*, 1995, pp. 473-474.

[116] É bem conhecida hoje a obra de António da Costa (fal. 1623), pintor secundário, sempre muito dependente dos modelos maneiristas teixeirianos. Colaborou com o mestre em obras como o retábulo da Misericórdia de Alcochete (1586-88) as bandeiras das Misericórdias de Óbidos e da Lourinhã. São de sua exclusiva responsabilidade quatro tábuas da *Vida e Martírio de Santa Catarina* (c. 1590, col. particular, dadas a conhecer por Adriano de Gusmão,

A funcionalidade deste tipo de peças, como era usual nesta época de intenso contrôlo na representação da arte sacra, dependia muito do recurso a gravuras aprovadas, e a oficina de Diogo Teixeira não fugiu à regra neste e noutros casos. Foi utilizada, assim, uma série de estampas da *Vida de Tobias* da autoria do gravador maneirista nórdico Dirck Volkerst, o Coornhert (1522-1590), abertas cerca de 1548--1550 a partir de composições do pintor Maerten van Heemskerck, nas quais, livremente embora, as cenas remanescentes se inspiram: por exemplo, na sub-cena que representa a *Oração de Tobias e Sara junto ao leito conjugal após o fumo do peixe milagroso afugentar o demónio Asmodeus,* Teixeira (ou Costa) seguiu fielmente a estampa de Dirck Volkertsz, o Coornhert, para desenhar os noivos genuflexionados e a ideia geral dos adereços da câmara nupcial[117].

O interesse iconográfico das tábuas da Graça é reforçado pela extrema raridade das representações da *História de Tobias* na arte portuguesa. São escassos os testemunhos subsistentes, facto que indicia não só a complexidade deste trecho bíblico em termos de creditação pedagógica de largas massas como, também, algumas ambiguidades que lhe estariam inerentes em termos de ortodoxia tridentina, na hipótese plausível de a narração de Tobias poder constituír alibi para práticas judaizantes, e sabendo-se como a actividade de ourives integrava tantos membros da comunidade cristã-nova. De facto, a iconografia da Contra-Reforma, sempre defensora da *clareza* nos seus pressupostos didascálicos, tendeu a transformar a figura de Rafael com Tobias na figura do *Anjo da Guarda protector das almas indefesas*, um tema que se tornaria muito mais popularizado na nossa arte sacra da Idade Moderna[118]. Seja como for, e dada a sua maior complexidade,

op. cit.), o antigo retábulo da igreja do Sacramento do Carvalhal (Bombarral), de c. 1600, e algumas tábuas na igreja de São Crispim e São Crispiniano em Lisboa, na matriz do Cadaval e num altar no Mosteiro de Almoster. Casado com uma filha do seu mestre, à data da morte deste responsabilizou-se pela tutoria dos filhos menores e pela administração de uma quinta que Diogo Teixeira possuía no termo de Rio Maior.

117 Reproduzido em *The Illustrated Bartsch*, ed. Ilja M. Veldman, Abaris Book, vol. 55 (Suplemento), 1991, nº 021.4, p. 75.

118 Como meros exemplos de representações pictóricas do *Anjo da Guarda*, lembrem-se a tela de Pedro Nunes, de 1631, integrada no retábulo da Capela

o historial de Rafael e Tobias quedará restrito ao entendimento de franjas de público com um nível cultural de excepção, como foi certamente o caso da Confraria do Anjo São Rafael na Graça.

Testemunho deste tratamento isolado do tema, conhece-se um pequeno desenho de Francisco de Holanda – o medalhão que decora a borda inferior direita do fl. 62 do célebre álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545-1573) existente na Biblioteca do Mosteiro de El Escorial – onde o artista compôs o tema da pesca miraculosa no rio Tigre, colocando-o a par de um outro medalhão com a cena da loba capitolina a amamentar Rómulo e Remo e tendo como cena principal de fólio a história bíblica de *Jonas e a Baleia*[119]. Curioso que Francisco de Holanda tenha fielmente seguido o modelo de Maerten van Heemskerck gravado c. 1548-50 por Coornhert para compôr a cena em que Tobias, seguindo as ordenações de São Rafael, toma em si o grande peixe miraculoso.

Em pintura da mesma época, só temos conhecimento de uma tábua, de autor desconhecido de cerca de 1590, com a representação de *O Arcanjo São Rafael guiando Tobias com o peixe,* existente nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga (nº de invº 517) e inspirada com extrema fidelidade num gravado de Agostino Carracci (1581) segundo modelo do malogrado pintor Raffaellino Mota da Reggio (1550-1578)[120], bem como de um ciclo de oito tábuas do início do século XVII na Capela de São Miguel da Universidade de

de São Joãozinho, anexa ao Mosteiro de São Francisco de Évora, e uma tela da primeira metade do século XVIII num altar da igreja do Hospital de Jesus Cristo em Santarém.

119 *Francisco d'Ollanda – Livro das Idades do Mundo*, ed. fac-similada com prefácio e notas de Jorge Segurado, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1983, pp. 340-341.

120 O painel do MNAA (nº de invº 317, 400 x 285 mm, adquirido pelo Museu ao senhor João de Sousa Lobo em Novembero de 1865) segue fielmente o modelo de uma estampa de Agostino Carracci, datada de 1581. Um exemplar dessa gravura de Agostino encontra-se no Gabinetto delle Stampe e dei Disegni da Pinacoteca Nazionale de Bolonha, com o nº invº 2012 (cfr. *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Nuova Alfa editrice, 1984, p. 50). O original de Raffaellino da Reggio encontra-se na Galleria Borghèse de Roma, bem como um primoroso desenho seu, estudo para o mesmo quadro, hoje nos Uffizi em Florença.

Coimbra, acaso da autoria do castelhano Mateus Coronado, pintor privativo da câmara do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo-Branco, o que de novo comprova a encomenda por mecenas esclarecido[121]. No caso da série de Coimbra, trata-se de composições de segunda plana sob o ponto de vista plástico mas que têm o interesse de seguir o mesmo programa iconográfico de gravados maneiristas flamengos, tanto de Dirk Coornhert como de Hendrick Goltzius e outros. Além dessas peças, registam-se ainda um ciclo de azulejos com passos da *História de Tobias*, de c. 1700 e da autoria do pintor Gabriel del Barco y Minusca, guardado no Seminário de Almada[122], bem como um programa azulejar de oficina lisboeta da segunda metade do século XVIII que decora a Fonte das Quatro Estações no Convento de São Paulo da Serra d'Ossa, no Redondo[123], e um baixo-relevo integrado no retábulo de Estilo Nacional da Capela de Santo André no lugar da Giesteira (Feira, Aveiro), com a cena de *Tobias e o Anjo*[124].

4. Os baixos-relevos com histórias do Velho Testamento, de Noé a Salomão.

A decoração das ilhargas da antiga capela do Anjo São Rafael integra, além das duas referidas tábuas do historial de Tobias, seis baixos-relevos que representam temas de sacrifício e de comunhão eucarística, sacados do Velho Testamento. Estes baixos-relevos estão cingidos no sentido vertical por pilastras ornadas de *grottesche* com *candelabra* e pequenas cartelas com aves e florões, de bom lavor, posto que repintadas de modo grosseiro, certamente aquando das obras de adaptação a tribuna depois do terremoto.

O programa destes baixos-relevos acentua a predilecção dos encomendantes da confraria da Graça pelos temas do sacrifício e

[121] Vergílio Correia e António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947, p. 105.

[122] J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 24 e 365.

[123] Idem, *ibidem*, p. 418.

[124] António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro – Zona Norte*, Academia Nacional de Belas-Artes, 1981, p. 107.

da abnegação. Assim, temos à direita, de cima para baixo, as cenas de *Abel sacrificando a Deus*, do *Sacrifício de Isaac no momento em que Abraão é interrompido pela intervenção do Anjo*, e de *Noé sacrificando a Deus no Monte Ararat após o dilúvio universal*, e à esquerda, também de cima para baixo, encontramos as cenas de *O Sacrifício do rei Salomão e seu séquito junto ao Templo de Jerusalém* (?), *Abraão e Isaac sacrificando um cordeiro a Deus*, e *O Encontro de Abraão com o grande sacerdote Melquisedeck e seus séquitos*. Estes baixos-relevos mostram acertos de lavor tanto na repetida figuração de actos de sacrifício de ovelhas, como no ritmo sinuoso dos personagens centrais e dos agrupamentos de assistentes, ou no desenlace cenográfico dos seus enquadramentos, com anotações de montes escalvados e com trechos de arquitecturas clássicas, e ainda na repetida glória celeste com a aparição de Jeovah sobre um trecho de nuvens ou do Anjo de Deus em serpentinado vôo. Apesar de as frustes repinturas setecentistas os haverem prejudicado gravemente, estes baixos-relevos revelam, mesmo assim, qualidades apreciáveis de escultor. É interessante ver-se como o tema tridentino do *fogo purificador*, fonte de sacrifício e remédio contra todos os males, se repete em toda a extensão das cenas lavradas nestes baixos-relevos – como sucede também nas pinturas, através da sintomática referência ao fogo da lareira de Sara, que afungentou o demónio –, assim articulando todo o programa artístico da capela dos ourives do ouro num sentido unívoco e como que invocando o sentido de segredo alquímico na sua relação com os metais nobres.

A geral inexistência de grupos de baixos-relevos em madeira na nossa escultura da época valoriza particularmente esta série desconhecida, comprovando o acerto artístico dos praticantes desse mester e o seu pleno alinhamento a cânones do Maneirismo italiano ou flamengo. Neste caso, o artista trabalhou a partir de gravados segundo Maerten van Heemskerck (da série *História de Abraão*, 1549) e de Jost Ammon (da série *Opera Josephi Viri Inter Judaeos Doctissimi Ac Disertissimi, Quae Ad Nostram Aetatem Pervenerunt, Omnia, Nimirvum: De Antiquitatibus Judaicis Libri XX*, Frankfurt, 1580), entre outras fontes, sendo da autoria deste último gravador as sugestões compositivas sacadas para as cenas

do *Sacrifício de Abel,* do *Sacrifício de Noé junto à Arca* e do *Sacrifício de Abraão e Isaac*[125].

É possível que esta empreitada seja devida ao escultor lisboeta Gonçalo Rodrigues, artista cuja actividade se conhece desde 1576 (então integrado no círculo de imaginários flamengos Estácio Matias, Bernardo de Campos e Jacques de Campos), que em 1591-1594 fez as boas esculturas em madeira policromada dos altares de São Miguel de Ala e de Cristo Ressuscitado no Mosteiro de Alcobaça, e que em 1597 foi chamado à Misericórdia do Porto para lavrar, também em madeira, os quatro *Evangelistas* da capela--mor dessa igreja[126], atribuindo-se-lhe ainda as imagens pétreas do Santuário de Nossa Senhora da Luz em Carnide[127] e sendo conhecido um último rasto de actividade na Misericórdia de Braga (onde terá moldado o grupo em terra-cota da *Visitação*), na Capela da Universidade de Coimbra (para onde gizou duas imagens) e nos Mosteiros de Santo Tirso (1603) e de Santa Maria do Bouro (1609). Recentemente, averiguámos que em Outubro de 1588 Gonçalo Rodrigues (então morador à Rua do Conde de Vimioso no Bairro Alto) contratou a factura do retábulo-mor da igreja do Mosteiro da Santíssima Trindade na vila de Sintra, com suas colunas coríntias, painel central lavrado e dois nichos de imagens, bem como um sacrário no banco, tudo por vinte e seis palmos de alto e vinte e quatro de largo e preço de 55.000 rs, mas essa obra desapareceu[128].

Se é certo que, neste tipo de obras, o lavor escultórico e o sentido de alteamento dos cânones utilizados remete para receitas estilísticas afins, a aproximação dos baixos-relevos da capela do Anjo São Rafael à obra de Gonçalo Rodrigues reforça-se pelo conhecimento que temos de ele ter trabalhado em estaleiros cuja parte de pintura

[125] Estes gravados de Ammon reprduzem-se no *The Illustrated Bartsch*, vol. 20, parte 1, Nova Iorque, 1980, pp. 740-770. O escultor da capela da Graça seguiu algumas das estampas representando sacrifícios de animais em piras de fogo para compôr os seus baixos-relevos.

[126] V. Serrão, art. cit. in *Museu,* nº 7, pp. 137-173.

[127] Mónica Duarte de Almeida, *O Programa Artístico da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997 (a publicar).

[128] ANTT, *Cartório Notarial 7-A*, cx. 17, Lº 80, fls. 155 a 156 vº. Inédito.

coube a Francisco Venegas e a Diogo Teixeira (como sucedeu no Santuário da Luz) ou de ter tido peças estofadas e policromadas por artistas da oficina do segundo (caso das esculturas de Alcobaça, que sabemos terem sido dadas a pintar em 1594 ao pintor de têmpera e dourado Sebastião Moreira, artista da órbita de Diogo Teixeira que de novo pintaria, três anos volvidos, os *Evangelistas* da Misericórdia do Porto). São relações de trabalho continuado que não podem ser tomadas como mera coincidência e que, a par das evidentes afinidades de estilo entre as citadas peças de imaginária, reforçam uma autoria comum – facto, todavia, carecente de identificação mais consistente e que por isso se avança como mera hipótese de trabalho.

Acresce que a decoração escultórica da capela incluía as doze figuras lavradas de serafins, bem colmo cinco florões, a ornarem o extradorso do grande arco exterior, devidas provavelmente ao mesmo autor dos baixos-relevos e, de certeza, pintadas em 1596 por Domingos de Carvalho – mas tudo isso desapareceu com as modificações sofridas em Setecentos. No caso dos seis baixos--relevos em apreço, é possível que o trabalho de pincel da capela da Graça também tivesse cabido a Domingos de Carvalho, cuja intervenção na pintura dos lavores escultóricos é comprovada pelo contrato de 1596, embora sem discriminação a respeito das ilhargas da capela. Seja como for, só a beneficiação destes relevos poderá vir a recuperar a policromia primitiva que ainda se adivinha debaixo do repinte grosseiro.

5. A imagem de *São Rafael e Tobias*.

Do programa primitivo da capela do Anjo São Rafael resta, também, a imagem quinhentista sobre madeira de *São Rafael com Tobias segurando o peixe milagroso*. Trata-se de peça interessante e bem lançada. Representa-se em esbelta pose de figuras, com o longilíneo Arcanjo (a que falta o bastão de romeiro) a segurar pela mão direita o menino Tobias que leva já o peixe salvífico, e a indicar-lhe o caminho da iniciação. Em boa verdade, a iconografia tridentina do *Anjo da Guarda* sobrepõe-se aqui à do próprio São Rafael, bastando ver-se que, apesar da representação do peixe, Tobias assume a forma de

um menino (e não de um adolescente, como narram as Escrituras), o que é sintomático sobre a intenção de valorizar a faceta de São Rafael como o Anjo da Guarda das almas individuais.

Apesar de grosseiramente repintada e de transferida para outro altar da nova igreja (a do primeiro da banda do Evangelho), esta escultura de 1m20 de alto é seguramente, pelo cânone de figuras, lançamento, tipo de tecido, modelação das poses alteadas e certa displicência no entendimento das formas alteadas, obra da fase maneirista retardatária, pelo que bem pode datar do final do século XVI. Por outro lado, não subsiste dúvida de que fosse a imagem que ornava a antiga capela da mesma invocação e que, com a extinção dessa irmandade e o desmantelamento da capela, mudou para a decoração complementar de outro espaço na mesma igreja.

Neste caso, o grau de similitudes estilísticas da escultura com a obra do escultor Gonçalo Rodrigues não parece tão evidenciado, devendo tratar-se de produção de um outro mestre imaginário que a carência de documentos desta irmandade impede de identificar com precisão.

6. As *Alegorias Virtuosas* do tecto, pintadas por Francisco Venegas.

A obra mais qualificada da capela, sob o ponto de vista artístico e, ao mesmo tempo, aquela que produz no visitante desprevenido um efeito mais inesperado, é constituída pelas seis pinturas quinhentistas com *Alegorias Virtuosas* que preenchem as duas fiadas de caixotões do tecto. Trata-se de um conjunto magnífico, ainda *in situ*, formado por duas fiadas de tábuas a óleo sobre madeira de carvalho (cada uma medindo 970 x 500 mm, aproximadamente), emolduradas pela primitiva estrutura lavrada e dourada, e que assim ajuda a definir as exactas dimensões do vão recurvado da antiga capela, agora semi-escondida pela tribuna de Setecentos.

O programa iconográfico assumido pela confraria dos ourives do ouro atinge aqui os seus mais sublimes contornos, na medida em que estas seis figurações de mulheres bíblicas, trajando largas vestimentas e ostentando ricas peças de joalharia, como que consti-

Cognitatio, por Francisco Venegas, c. 1590, no tecto da antiga Capela do Anjo São Rafael na igreja do mosteiro da Graça em Lisboa.

tuem a síntese perfeita da *viagem iniciática* definida na decoração dos flancos da capela, acentuando alguns valores essenciais ao pretendido discurso moral, ou seja: o sacrifício que redime, a caridade que dignifica, o intelecto que reforça o conhecimento, a prudência que aconselha, a abnegação que salva, a castidade que ilumina e o estado puro da alma que, através da fidelidade aos princípios da fé católica, reforça o sentido e a coerência desta *estrada de virtudes*. As belas figuras de mulheres, de pose sensual e estatuto aristocrático, com as suas jóias ostensivas e os seus atributos simbólicos, valorizam o sentido moralizante das narrações inferiores com passos do *Velho Testamento* e, à luz da mensagem de Tobias, encarnam os princípios da pretendida iniciação – uma viagem em que todos os irmãos da Confraria, artistas ourives do ouro, encontravam plena justificação para o seu trabalho e o conforto para o espírito.

Que o programa iconográfico se liga intimamente ao historial vetero-testamentário de Rafael e Tobias prova-o o destaque que é dado precisamente aos dois caixotões do centro – a nosso ver as *chaves* para a compreensão de todo o programa iconológico da capela –, em primeiro lugar a *Alegoria à Esperança* (que surge identificada com a legenda RESURECTIO) e em segundo lugar a *Alegoria à Religião Católica* (que surge identificada com a legenda FUGA DOEMONIS). A *Esperança*, encarnada numa figura de mulher que segura a ave fénix (referência à renovação, à imortalidade e à ressurreição) e a serpente do demónio (referência às tentações do mal), constitui uma clara alusão simbólica ao milagre da cura de Tobit que, posto em dura prova ao ser-lhe retirada a vista, nem assim renegou a sua fidelidade a Jeovah, vindo a renascer para a vida por intercessão do Arcanjo. A *Alegoria à Religião* constitui, com a sua invulgaríssima legenda[129], uma alusão à queima do peixe milagroso cujo fumo repeliu o demónio Asmodeus, com referência explícita à Palma do martírio e à Cruz da Paixão de Cristo, pilares da fé católica. Ambas as *Alegorias Virtuosas* do centro do tecto se tornam, portanto, pólos de ligação entre o Velho e o Novo Testamento – mais e

[129] A forma FUGADOEMONIS invoca, na simbologia greco-romana, práticas alquímicas de uso dos metais e sua transformação em ouro, o que é curioso recordar pela associação ao programa pintado na capela dos ourives da Graça.

melhor sublinhada pela presença do *Peixe,* símbolo cristológico por excelência – e sinais de afectação dos valores morais que se impunha destacar através desta espécie de viagem de auto-conhecimento proposta aos iniciados.

Assim, na primeira fiada, da esquerda para a direita, encontramos a *Alegoria ao Conhecimento* (figura de mulher com toga clássica mirando-se num espelho e segurando uma ramagem de loureiro, símbolo da razão ilustrada, identificada numa cartela aposta na parte inferior, tal como as restantes figuras do tecto, com a legenda COGNITIO)[130], ao centro temos a já referida representação da *Alegoria à Esperança* (sem a âncora tradicional, mas segurando a fénix da imortalidade na mão esquerda e esmagando a serpente do mal com a direita), e uma extraordinária *Alegoria à Hilariedade* (inesperada figura de mulher ricamente ataviada, segurando na mão esquerda um ramo de videira com cacho de uvas e na esquerda um molho de espigas de trigo, alusão à comunhão pelo vinho e pelo pão, e identificada com a legenda HILARITAS). Na segunda fiada, da esquerda para a direita, encontramos a esbelta figura da *Alegoria à Verdade* (figura ousada de mulher semi-desnuda, de joelhos em pose serpentinada, com ricos atavios de ouro no peitoril, erguendo com a mão direita um manto que descobre uma mesa com um cofre de jóias, e identificada com a legenda DEDUCTIO IN PATRIS), seguindo-se a já referida *Alegoria à Religião Católica* (figura

[130] Como se sabe, o espelho é atributo frequente da *Virtude da Prudência* (como sucede na célebre *Iconologia* de Cesare Ripa e nos seus derivados). O espelho, que não se confunde com a vaidade e sim com a reflexão (Luis Monreal y Tejada, *op. cit.*, p. 556), identifica, assim, o valor da Prudência. Por isso, é muito curioso verificar como, na obra que estudamos, o programador reconverteu os atributos tradicionais em outros contextos (nesta e em outras figuras): aliás, a legenda COGNITIO não deixa qualquer dúvida sobre o significado que se pretendeu dar a esta figura. O mesmo se passa com a figura da *Esperança,* identificada pela legenda RESURECTIO como vimos, que não se faz acompanhar da habitual âncora, metáfora da «Esperança, âncora da alma, segura e firme» de que fala São Paulo. Todos estes pormenores conferem ao tecto da Graça uma incomum validade como programa iconográfico raríssimo no contexto da sua época, mesmo a nível internacional em que não se encontraram paralelos para estes casos.

de mulher segurando a palma e a Cruz e identificada com a legenda FUGA DOEMONIS) e, por último, a *Alegoria à Castidade* (figura de jovem esbelta, segurando uma taça onde arde um coração, símbolo do Amor Divino, protegida das setas do Amor Carnal que se conservam na aljava presa a tiracolo, e identificada com a legenda PVRITAS). A representação da *Castidade*, alusão parangonal à luta entre o Amor Divino e a Fortuna, recorda o sensual desenho de Venegas (MNAA, nº 667) com o Amor Casto, encarnado numa figura angelical empunhando o simbólico peixe, a castigar o Amor Carnal, ousada figuração de mulher desnuda.

De realçar a importância das jóias que em profusão enriquecem as personagens alegóricas pintadas neste tecto, desde os brincos e pingentes às fimbrias dos mantos, aos broches, peitoris, anéis, colares e contas, e a que (talvez não por acaso) apenas escapa a figura da *Alegoria ao Conhecimento*, como se o conhecimento de si mesmo, sob o signo do Intelecto, fosse uma virtude que apenas se adquire através da austeridade e da reflexão contemplativa. Já a *Alegoria à Hilariedade* se apresenta na sua clara expressão tridentina, não como o *Riso* que (em Cesare Ripa, por exemplo[131]) se descreve ataviado de plumas, assumindo com a sua careta ridícula a ligeireza e o despreendimento, mas sim como qualidade da moderação cristã, ou seja, imbuída de valor eucarístico e a demonstrar que a Hilariedade, em termos católicos, se identifica com as dimensões da comunhão e as alegrias do Matrimónio – no que constitui, de novo, uma chamada directa para a história dos sete pretendentes de

[131] As pinturas do tecto da Capela do Anjo São Rafael não podem naturalmente ter seguido os modelos da *Iconologia* de Cesare Campani, chamado Ripa, obra editada em 1593 e que só conheceu a primeira edição ilustrada em Roma, 1603. Trata-se da mais famosa obra da Contra-Reforma que buscou definir um sistema e conferir um sentido à alegoria cristã (Virgilie Bar e Dominique Brême, *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, éd. Faton, Dijon, 1999). Mas é evidente, também, que o programador da capela da Graça conhecia a tradição da iconologia católica de anos precedentes, desde a *Emblemata* de Andrea Alciato (Habsburg, 1531) à *Hieroglyophica* de Giovanni Valerianio Bolzani (de 1576), ainda que os modelos compositivos utilizados na capela portuguesa pareçam ser em absoluto originais.

Inductus, por Francisco Venegas, c. 1590, no tecto da antiga Capela do Anjo São Rafael na igreja do mosteiro da Graça em Lisboa.

Sara mortos à hora do noivado por malefícios do demónio, e para o seu feliz casamento com Tobias e a subsequente simbologia da Castidade como valência cristã. Este raro tema contra-reformista recorda, no seu sentido de militância, o quase contemporâneo desenho de Fernão Gomes com o *Triunfo da Obediência* (cª 1588), pela sua fortíssima carga ascética em que a vontade humana é submetida à devoção totalitária pelos dogmas de Trento[132].

Apesar do deficiente estado de conservação em que se encontram estas pinturas, feridas pela erosão na superfície cromática e desvirtuadas por repintes e aposições de vernizes hodiernos, as suas qualidades formais e compositivas estão incólumes e permitem atestar, com grande dose de verosimilhança, a intervenção do pintor

[132] Dagoberto L. Markl, «Crítica social e submissão na produção cultural do tempo de Camões», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 86, tomo 1º, 1980, pp. 5-20.

régio Francisco Venegas, ele mesmo um antigo ourives antes de abraçar a actividade pictórica. Nada de estranho, de facto, sabendo-se como Venegas (que, aliás, já pintara para esta mesma igreja da Graça a tábua de *Santa Maria Madalena*) se associou com frequência ao pintor Diogo Teixeira, o autor da série de Tobias anteriormente descrita, em diversas empreitadas. Acresce que só Venegas, com esse seu *«espirito mui levantado em suas ideias»* a que alude o biógrafo Félix da Costa Meesen[133], e com essa sua requintada cultura erudita, súmulas de ciclopismo miguelangelesco, de sensualidade spranguenana e de contribuições neo-rafaelescas de sinal vasariano, poderia conceber tais figuras sinuosas de mulher, num sábio discurso moral onde a irreverência das formas rima sem contradições com a eficácia contra-reformista pretendida.

Recordemos que Francisco Venegas, o autor deste notável ciclo de *Alegorias Virtuosas*, era de origem castelhana e foi ourives num primeiro momento da sua carreira profissional, facto interessante que pode não ter sido menorizado no acto da sua escolha para pintar nesta capela. Educado em Sevilha – é o próprio tratadista Francisco Pacheco quem assevera que frequentou a oficina de Luís de Vargas (fal. 1567), um discípulo de Perin del Vaga que introduzira na cidade andalusa o gosto pela *grande maneira* fresquista romana[134] –, estadeia entretanto em Roma, onde viu obras de Hans Speckaert e de Bartolomeu Spranger[135], e estabelece-se de seguida na corte lisboeta, onde falece cerca de 1594. Conhecemos a sua actividade

[133] Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da Arte da Pintura*, mss., 1696, Biblioteca da Yale University; cfr. George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa,* New Haven, Yale University Press, 1967.

[134] Francisco Pacheco, *Libro de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*, Sevilla, 1599, p. 299 (ed. de Pedro Piñero e Rogelio Reyes, 1985), cita Venegas a propósito de seu mestre Vargas: *«fue taqn fecundo en el debuxo, que todos los que le comunicaron fueron valientes debuxadores, de verle traer la pluma, como fue Vasco Pereira, su discípulo, Diego de Concha, Luis de Valdivieso, Francisco Venegas, mi maestro Luis Fernandez y otros muchos»*.

[135] Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II,* The University of Chicago Press, 1988, pp. 249-279. Bartolomeu Spranger (Antuérpia, 1546 – Praga, 1611) estadeou em Roma de 1566 a 1575, quando parte para Viena e daí para Praga, pelo que os seus passos e os de Venegas bem se podiam ter cruzado na cidade papal.

Puritas, por Francisco Venegas, c. 1590, no tecto da antiga Capela do Anjo São Rafael na igreja do mosteiro da Graça em Lisboa.

em Lisboa desde 1578, pelo menos, sendo designado pintor régio em 1583, data em que andava ocupado com um destruído ciclo fresquista no Hospital real de Todos-os-Santos. Em 1581, aquando da «entrada» de Filipe II (I de Portugal), interveio no âmbito do programa decorativo das festas, marcadas por complexo temário mitológico e simbólico de homenagem ao monarca.

A notável obra deste pintor régio do Cardeal-Rei D. Henrique e de Filipe I representa entre nós, após a geração de Campelo e Salzedo, o *clímax* da arte maneirista, alinhada pela paixão da *maniera* italiana nas suas curvas de maior sensualidade e irreverência. As influências da sua erudita formação romana e andalusa sentem-se em estudos preparatórios que nos chegaram, em parte assinados (Gabinete de Desenhos do M.N.A.A.) – como sejam o *Juízo Final* (invº 664) segundo modelo do *Juízo Final* de Miguel Ângelo na Capela Sixtina[136], o estudo para retábulo em São Vicente de Fora, e o para-erótico *O Amor Virtuoso castigando a Fortuna* (invº 667, inspirado em desenho de Rosso Fiorentino – e nas tábuas do retábulo da igreja da Luz de Carnide (c. 1590), onde a grande *Alegoria à Imaculada Conceição* central (assinada em demonstração de orgulhosa postura) trai aproximações à arte de Giorgio Vasari[137], onde também a *Coroação da Virgem* e a *Anunciação* estão assinadas, sendo ainda do artista a *Apresentação no Templo* e acaso a *Adoração dos Magos,* similar às tábuas do Varatojo (as três restantes devem-se a Diogo Teixeira, o habitual colaborador de Venegas). Um dos desenhos menos conhecidos de

[136] A tábua com a composição original a que este desenho preparatório se destinou (reproduzido em Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli, 1540--1573. Fasto e Devozione*, Milão, 1996), pp. 135-164) encontra-se hoje no Museu de Minneapolis e, embora corresse com errada atribuição a Vargas, é certamente de Venegas e destinbava-se ao próprio Cardeal-Rei D. Henrique, segundo a legenda aposta ao desenho. A tábua de Minneapolis foi identificada como de Venegas pelo Dr. Gonzalo Redín Michaus. Outra versão do *Juízo da Sistina*, existente na Fundación Rodrígues-Acosta de Granada, deve ser tributada, essa sim, ao sevilhano Luís de Vargas (Juan Miguel Serrara, «El eje pctórico Sevilla-Lisboa. Siglo XVI», *Archivo Hispalense*, tomo LXXVI, nº 233, 1993, pp. 143-154).

[137] José Alberto Seabra Carvalho, «Francisco Venegas e o seu painel da Imaculada na igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide», revista *Vértice*, 1988, pp. 30-35.

Hilaritas, por Francisco Venegas, c. 1590, no tecto da antiga Capela do Anjo São Rafael na igreja do mosteiro da Graça em Lisboa.

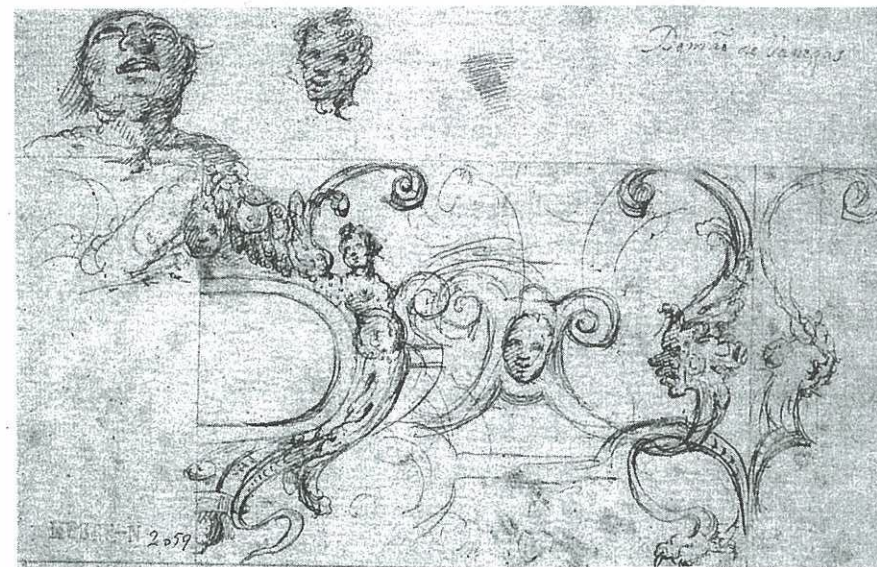
Venegas encontra-se hoje no Museu do Louvre e foi identificado por Lizzie Boubli[138]. Um outro representa um estudo para cadeiral de templo não identificado (M.N.A.A., inv° 2059), mostrando não só cabeças em escorço como trechos de mobiliário de óptimo debuxo, com figuras serpentinadas de mascarões e sinuosas cariátides, uma delas a lembrar o mesmo espírito sensual das figuras do tecto da Graça, enquanto que o tipo de volutas, *ferroneries* e acantos se aproxima do desenho das cartelas inferiores que, no tecto da Graça, integram as legendas latinas e constituem a base em que as *Virtudes* se apoiam – e que, como nos fez justamente notar Rafael Moreira, simulam a forma das bigornas de ourives...

As mesmas fontes de inspiração do artista sentem-se na *Santa Maria Madalena* pintada para um altar do mosteiro da Graça, irreverente exploração do erótico aos modos de Spranger em Praga e de Speckaert em Roma; num agitado *Noli me tangere* (colecção particular) talvez procedente do mesmo retábulo de altar da Graça a que pertencia a tábua anterior; nas pinturas do antigo retábulo-mor da igreja do Mosteiro do Varatojo (de colaboração), em duas tábuas (*Santo António de Lisboa* e *Estigmatização de São Francisco*) na igreja de Santa Iria da Azóia, e no cenográfico tecto da igreja jesuítica de São Roque (c. 1584-88)[139], com sua ambígua perspectiva arquitectónica em divisão tripartida pelas falsas cúpulas de tambor subido e varandins hipóstilos de colunas torsas concebidas em *quadratura* ilusionística (num dos quais inseriu o seu provável auto-retrato, espreitando de cima), que toma inspiração em tectos romanos de Cherubino e Romano Alberti e tem similitudes com outro desenho de Venegas, a *Alegoria à Caridade* (M.N.A.A., inv° 666)[140].

---

[138] Cfr. Lizzie Boubli, *Inventaire général des dessins: école espagnole XVI-XVIIIème siècles*, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, 2002.

[139] Joaquim Oliveira Caetano, in *Estudo e Restauro do Tecto da Igreja de São Roque*, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2002.

[140] Dagoberto L. Markl e Vitor Serrão, *art. cit.*, 1980. A ausência de tectos maneiristas em Portugal (além do tecto de São Roque só se assinala o da Sala do Capítulo do mosteiro de Jesus de Setúbal, muito arruinado e menos interessante) renova o interesse pelo de São Roque (que foi terminado, depois da morte de Venegas, por Amaro do Vale) e por este desenho do M.N.A.A.

Francisco Venegas, estudo. MNAA., Gabinete de Desenhos, n° inv° 2059.

Tal como sucede nas pinturas do tecto da Capela do Anjo São Rafael, as obras de Venegas registam largueza de modelos, inspirados nas receitas romanas de Pierino del Vaga e Tibaldi, com efeitos fantásticos de contra-luz, ousadias sensuais de gosto sprangueriano e figuras em arrojos de *contrapposto* e tensões de *serpentinato* ao gosto anticlássico (veja-se o anjo esvoaçante, de sabor zuccaresco, que anima a *Anunciação* e inspirou a réplica oficinal da igreja de São Tiago em Beja, ou a complexa pose romanista de São José na *Apresentação*, igualmente retomada em réplica na igreja do Hospital em Santarém). Neste tecto da Graça, quer a *Alegoria à Verdade* quer mesmo a *Alegoria à Religião*, na sua nudez descomposta e cortesã, aproximam o gosto do artista dessa tensão para-erótica que palpita no desenho *O Amor Divino castigando a Fortuna* (M.N.A.A., inv° n° 667) e na belíssime Eva neo-platónica em primeiro plano na *Alegoria à Imaculada Conceição* da igreja da Luz.

A pintura de Venegas é, de um modo geral luminosa, brilhante, solta de mancha e requintada no desenho – ressonância de um rebelde temperamento, *«de espirito muy levantado em suas ideias»* conforme o descreve um século depois o tratadista Félix da Costa Meesen. Marca, pelo seu debuxo rigoroso e livre, uma linguagem

de plena adequação ao renovador sentimento espiritual que se experimentava com o caminhar para o final de Quinhentos com as teses de São Carlos Borromeu e do Cardeal Gabriele Paleotti, de tão grande influência no curso da evolução das artes imagéticas postas ao serviço da Reforma tridentina. Erotismo e *decorum* andam, em Venegas, de mãos dadas. A escolha dos oficiais da Confraria do Anjo São Rafael da Graça não poderia ter sido mais adequada, no quadro das ofertas possíveis e dadas as condições do mercado artístico intestino que na Lisboa do tempo estavam disponíveis.

7. Significado iconológico

O que se percebe da antiga capela da irmandade do Anjo São Rafael restringe-se às pinturas do tecto, conservado na íntegra, e à decoração de escultura e pintura da parte cimeira das ilhargas.

Tudo o resto desapareceu: as obras realizadas na antiga capela após o terremoto de 1755 descaracterizaram-na profundamente. Sabemos que, com o terremoto, o templo quinhentista, que era de três avantajadas naves, sofreu sérios estragos, sabendo-se pelo *Mappa de Portugal* do Padre Baptista de Castro que «*quási todas as capelas do corpo da egreja padeceram igual ruina, com mais ou menos dano*»[141], tendo-se iniciado de seguida grandes obras de reconstrução do corpo, que se prolongaram até 1772. A devoção das capelas iria ser alterada no novo templo, ou por extinção de algumas das antigas confrarias (caso da de São Rafael), ou por mudança de local na distribuição cultual seguida: assim, a Capela de Santa Rita de Cássia, que se situava no cruzeiro, defronte da capela de Nossa Senhora da Pérsia, passou a venerar São Marçal[142], enquanto que a de São Rafael passa a albergar o culto da santa agostiniana Santa Rita, mudando-se a

[141] Citado pelo Padre Ernesto Sales, *Nosso Senhor dos Passos da Graça. Estudo historico*, Lisboa, 1925, p. 35, autor que narra a ruína da igreja (pp. 36-37), com realce para a famosa Capela do Senhor Jesus dos Passos (a mais concorrida irmandade da Graça, fundada em 1587), onde só escapou a imagem, muito venerada, do Senhor Jesus.

[142] Padre Ernesto Sales, *op. cit.*, p. 38.

Francisco Venegas, *Santa Maria Madalena*, c. 1580-90, Igreja da Graça, Lisboa.

imagem do antigo titular, repintada, para a decoração complementar de outro altar. Além de venerar outro patrono, neste caso Santa Rita de Cássia, foram certamente retiradas da capela algumas peças (pinturas e baixos-relevos) que, com a factura da nova tribuna retabular nas obras de 1762-1772, passaram a ser supérfluas. Entretanto, foram também colocados de maneira arbitrária, tanto na parede fundeira como no intradorso do vão da tribuna, alguns elementos remanescentes de outras desafectadas capelas, desde elementos de entalhe barroco setecentista como três pinturas sobre tábua (de modesta factura seiscentista) alusivas à *Morte de Santa Rita de Cássia* (na parede fundeira), à *Profissão de um Santo (Santo Agostinho?)* (na cimalha do intradorso do vão da tribuna) e ao busto de *Seis Santas Agostinianas* (este, um painel de antiga predela, também integrado na parede fundeira). Do mesmo modo, enfim, se colocaram no equipamento cultual da nova capela as imagens de *São Francisco de Borja*, em madeira estofada e policromada e de boa factura ainda setecentista, e de *Santa Rita de Cássia*, *São Lourenço* e *Santa Teresinha do Menino Jesus*, modestas e de factura posterior.

É em termos de cripto-história de arte, isto é, de reconstituição plausível a partir de indícios e de sobrevivências, que pode ser analisado o complexo *sistema de representações alegórico-simbólicas* da antiga Capela do Anjo São Rafael da igreja da Graça. A maior novidade desse programa narrativo e simbólico, segundo o que hoje nos é dado perceber pelos vestígios artísticos remanescentes, reside no modo como, recorrendo-se à pouco divulgada *História de Tobias*, os membros responsáveis da confraria procuraram afirmar um discurso de *iniciação* e de *fidelidade* a valores teológicos, certamente útil para a classe dos ourives do ouro.

As várias etapas da viagem de Tobias guiado por São Rafael Arcanjo constituíam, para os programadores da obra, um óptimo exemplo de lição catequética em que cada passo representaria a aquisição de uma virtude: assim, sendo o tecto formado por seis alegorias virtuosas e sendo seis os baixos-relevos vetero-testamentários que decoram as ilhargas, seis deveriam ser também, inicialmente, as tábuas com a narração da *História de Tobias* – o que atestaria, no seu conjunto, a lógica de um *caminho da salvação em imagens*, gizado sob o signo da viagem iniciática entendida como lição de vida, em que a apoteose do Arcanjo surge como signo eterno de conforto espiritual. Por outro lado, recorde-se que eram doze as representações de serafins esculpidas em volta na decoração do arco exterior da capela.

A legitimação da classe dos ourives do ouro de Lisboa reforça-se assim, em contornos de orgulhosa individualidade e de segredo quase diríamos hermético senão alquímico, como detentores dos modos de transformar e usar os metais moldando peças prestigiantes, em torno de um programa imagético concebido com toda a coerência e cumprido com grande autoridade artística. Basta a presença de artistas como Francisco Venegas e Diogo Teixeira – dois dos melhores profissionais portugueses no final do século XVI na modalidade da pintura de cavalete –, como o escultor Gonçalo Rodrigues (a ser ele o autor dos baixos-relevos) e mesmo como o competente pintor de óleo e dourado Domingos de Carvalho, para se atestar o grande cuidado com que a capela do Anjo São Rafael foi decorada.

O conjunto maneirista da Capela de São Rafael é, pelas características que se atestam no seu programa artístico, único na sua época em Portugal. É inquestionável que existiu um Maneirismo requintado, caprichoso, aberto à complexidade de ciclos alegórico-simbólicos, onde escultores, estucadores, e pintores de óleo e fresco como Campelo ou Venegas amiúde se ocuparam, mas de tudo isto nada resta que a memória deixada por um desenho preparatório ou por uma seca descrição isolada. De certo modo, a capela agora estudada no mosteiro da Graça pode ser cotejável, no espírito da narração e do sentido iconológico que encarna, como alguns programas da arte maneirista em território espanhol, por exemplo o que decora a Capela do Dr. Luís de Lucena em San

Miguel de Guadalajara[143] ou o que reveste a escadaria do Palácio do Marquês de San Adrián em Tudela[144], entre muitos outros casos.

Também no conjunto imagético estudado existe um *discurso iniciático* adivinhável, uma espécie de caminho salvífico traçado ao pormenor: a via da ascese e as etapas da purificação da alma, marcadas pelo caminho da lógica dedutiva – a *Deductio in Partis*, divisão em partes de um problema metafísico, e a *Cognitio*, conhecimento do problema e da sua resolução –, pelo caminho da ética – o combate contra os pecados mundanos (*Fuga Doemonis*) e a união pela fé cristã (*Resurectio*) – e pelo caminho da meditação – a boa conduta (*Puritas*) e a revelação divina (*Hilaritas*), esta última tomada como alegoria às alegrias plenas, ao prazer que resulta da viagem de purificação, estádio superior e base de consistência ideológica de todo o programa imagético da capela. A comparação de todo este processo de ascese com o do lento trabalho de transformação dos metais em obra perfeita é, certamente, um dos mais importantes resíduos memoriais de que estas pinturas nos falam. A arte de transformação do minério bruto em formas luxuosas de ouro e prata assume-se aqui como uma actividade dignificante, e os meandros da alquimia, por certo, são tomados através destas figuras alegóricas como caminho para uma experiência mística concludente. Foi esse o objectivo que norteou os agentes envolvidos, desde os encomendantes aos programadores e aos artistas escolhidos pela irmandade.

---

[143] Cfr. Antonio Herrera Casado, «La Capilla de Luis de Lucena en Guadalajara: revisión y estudio iconografico», *Wad-Hayara – revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana*, Guadalajara, nº 2, vol. II, 1975, pp. 5-25; e Lucía Varela Merino, «La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara», *Boletín del Museo e Instituto Camon Aznar,* vol. LXXXIV, 2001, pp. 175-184. É interessante relacionar o caso desta decoração mural de Guadalajara com o ciclo da capela portuguesa – pese a diferença cronológica, e de área pintada – pois no caso da capelas do Dr. Lucena se juntam também as histórias de Noé, de Moisés e de Salomão, entre outras, com Alegorias Virtuosas e ainda com Sibilas e Profetas, para do mesmo modo se projectar numa simbologia cristão o sentido profético do Velho Testamento.

[144] Cfr. Maria Concepción García Gainza, María Carmen Heredia Moreno, Jesús Rivas Carmona e Mercedes Orbe Sivatte, *Catalogo Monumental de Navarra. I - Merindad de Tudela,* Universidade de Navarra, 1980, pp. 371-374.

A memória oculta do programa artístico da capela do Anjo São Rafael da igreja da Graça pode ser, assim, reconstituível em alguns dos seus fundamentais e mais misteriosos contornos. Resta esperar que o interesse suscitado por este ensaio multiplique as aproximações críticas sobre estas obras da arte maneirista nacional e traga frutos através do seu urgente restauro.

CONTRATO COM O PINTOR DOMINGOS DE CARVALHO PARA DOURAR E ESTOFAR O ARCO E TECTO DA CAPELA DO ANJO S. RAFAEL NA IGREJA DO MOSTEIRO DA GRAÇA.

Cõtrato (d)os Irmãos do Anjo da Graça cõ domingos de carvalho.

Saibão quãtos este estromento de cõtrato e obrigação virem que no ano do nacimento de noso Senhor Jesu christo de mill e quinhentos e noventa e seis aos vinte e sete dias do mes de fevereiro na cidade de Lixboa na Rua dos Ourives de Ouro nas casas onde mora Manoell Mendes ourives de ouro estãodo elle asi presente e bem asi estavão presentes mais Martym Afonso escripvão da ***Irmandade do Amjo são Rafaell situada no Convento de Nosa Snõra da Graça desta cidade*** *e Gaspar Vieira mordomo e amt^o Coelho procurador e os irmãos Andre lopes franquo e Manoell Guomez e Symão Roiz e manoel mendes de palma, e o dito Manoel Mendes e Manoel dias e Amt^o pinto e simão vazques e simão dafonsequa e joão denis colas e Amador de millão e pero lopes e tome teyxeira todos deputados em nome da dita Irmandade ao preesente Irmãos da dita Irmãodade, isto de huma parte, e da outra parte estava presente* ***domingos de carvalho pintor dolio morador nesta cidade de lixboa à Rua da gale freguezia de são pedro de alfama,*** *e logo por elles todos foi dito em presença de mim tabeliam e das testemunhas ao diante nomeadas que era verdade que elles estão contratados juntos com o snõr francisco de castro juiz da dita Irmãodade este presente ano com o dito Domingos de carvalho polla maneira seguinte, que o dito dominguos de carvalho se obriga e de feito llogo se obrigou a fazer e dar dourado e asentado de olio o arquo principall da dita capella do Amjo são Rafaell e isto de fora como de dentro como (...) do arquo da capella de (...) que esta da bamda de sima e (...) de toda a pedraria ate chegar ao pilar em que asenta o coro do dito convento e asi maes dourar o outro arquo de pedraria com o pilar que estava da parede (...) da dita capella defronte do anjo todo de dentro e de fora pella com doze serafins e cinquo florões todos (...) o dito domingos de carvalho hade pintar e estofar a olio os serafins conforme a mostra que elle (...) fez a quall esta em poder de joam nicolau a quall obra de dourado e pintura e brutesquo fara muito perfeitamente a contentamento dos ofeciaes da dita Irmãndade (...) E esto todo dar aseito e acabado ate vespora de (...) e não dando acabada a dita obra no dito tempo dara dominguos de carvalho licença aos ditos ofeciais da dita Irmandade que posam armar a dita capella conforme ao dito costume dos anos atras. E o gasto que se niso fyzer sera por conta delle domingos de carvalho que ficara*

no juramento dos ditos ofyciaes da mesa. E esto tudo fara como dito he por preso e contia de semto e dez mill reaes de contado a saber llogo ao fazer deste contrato lhe daraom elles ofeciaes aqui declarados vymte e sete mill reaes e outros vinte e sete mill reaes quamdo estiver dourado o teuto da dita capella e os arquos de fora e de demtro ate os frizos e outros vimte e sete mill reaes quoamdo estiver toda a dita obra feita e acabada e outros vinte e nove mill reaes que faltam pera comprimento dos ditos semto e dez mill reaes se pagaraom das esmollas (...) que a dita meza recebera, etc.

(aa) Manoell Memdes – D^os de Carvalho – Guaspar V.r^a – amt^o coelho – Gaspar guomez – symão Roiz – manoell memdes de pallma – amt^o pinto – simão vasquez – simão da fonsequa – joão denis colas – Amador de millão – p^o lopes – tome teyx.r^a.

Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Notas de Heitor Dias de* Magalhães (Antigo Cartório Notarial nº 11), cx. 8, Lº 27, fls. 105 a 106. Inédito.

III

PINTURA E PROPAGANDA EM ÉVORA NOS ALVORES DO SÉCULO XVII. UM PANFLETO CONTRA A ICONOCLASTIA E DOIS CASOS DE REPRESSÃO

a Cristina Costa Gomes

* O autor manifesta a sua gratidão a quantos o apoiaram, com informações e troca de ideias, na organização desta comunicação, apresentada a 23 de Outubro de 2004 ao Congresso Internacional *Inquisição Portuguesa. Tempo, Razão e Circunstância:* a Ana Cristina Costa Gomes, António Borges Coelho, Artur Goulart de Melo Borges, D. Carlos Moreira de Azevedo, Hugo Crespo, Isabel Drumond Braga, João Francisco Marques, José da Silva Horta, Peter Mark, José Meco, Luís Filipe Barreto, Pedro Lisboa, Maria João Pereira Coutinho e Sílvia Ferreira.

1. A Contra-Reforma, as imagens, a sua dimensão simbólica e o seu uso social.

Em nenhuma outra época de incremento da produção artística religiosa como sucedeu nos séculos da Contra-Reforma, a imagem pintada e esculpida atingiu um tão elaborado sentido de utilidade didascálica. As virtudes da imagética destinada ao culto extravasavam então a própria consciência da sua qualidade formal, sempre recomendada, para abarcar também, e sobretudo, intrincadas complexidades doutrinárias e propagandísticas, aptas a clarificar os códigos de representação e a torná-los úteis na sua relação com as comunidades do seu tempo e do futuro. O conceito de arte senza tempo que se entretece no pensamento, na palavra e na pena dos teólogos católicos dos primeiros anos da Contra-Reforma, e que mereceu a Federico Zeri as brilhantes reflexões reunidas num ensaio hoje incontornável[145], desenvolve-se na segunda metade do século XVI privilegiando uma linguagem artística virtuosa, clara, eficaz, apta a exaltar os sentimentos religiosos e, por isso, contrária tanto aos desvios paganizados do Renascimento como aos excessos e ousadias formais do Maneirismo.

É certo que a consciência de uma nova era de Catolicismo triunfante e eterno, sob o signo da Roma Felix de Sisto V, se desenvolveu apoiada, também, na vontade esclarecida de renovar as fórmulas artísticas, tanto na sua função como na sua qualidade, em nome de um crescente naturalismo que a pintura do fim do século

[145] Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo de Scipione Pulzone da Gaeta*, ed. Einaudi, Turim, 1957.

XVI e do pleno século XVII viria a adoptar de modo generalizado, a partir de Florença e de Roma, como modelo preferencial depois seguido em todos os espaços da cristandade, dentro e fora da Europa. Todavia, se a verificação do comportamento oficial da Igreja face às imagens de culto é fácil de entrever – em nome da renovação, da clarificação e da exaltação –, torna-se hoje mais difícil de reconstituir o verdadeiro sentido dessa absoluta reforma operada no campo artístico do mundo cristão, quando entretanto se foi perdendo o uso social da linguagem simbólica que dava corpo a tais produções e quando é essa própria linguagem simbólica que viu diluído o seu significado original pela des-memória das intenções patentes no acto de criação. O trabalho a fazer cabe, portanto, a equipas interdisciplinares, envolvendo os historiadores de arte, através dos levantamentos de campo e das análises de obras à luz da Iconologia, e os investigadores da História da Igreja, através de estudos de caracterização das correntes de espiritualidade e de piedade popular e dos mecanismos de propaganda. A perda do uso simbólico das imagens religiosas dos séculos XVI e XVII, na sua dimensão sígnica, sintáctica, ideológica e conceptual, impõe hoje o aprofundamento de estudos de reconstituição, passíveis justamente de ser cumpridos através do enfoque iconológico.

A compreensão – por exemplo – das razões de práticas iconoclásticas dentro e fora da Igreja, da hierarquização dos níveis de propaganda e de esclarecimento, das estratégias de empolamento de certos acontecimentos e «histórias sagradas», das lógicas de exaltação ou de condenação deste ou daquele temário, obrigam a estudar em profundidade as complexidades e as transcendências dos códigos de representação de um tempo determinado, à luz da sua ideologia. A dificuldade maior está precisamente no facto de se ter verificado a perda de uma consciência social que nos torna impotentes face ao que certas representações artísticas da Contra-Reforma nos comunicam, como se os seus símbolos tivessem deixado de funcionar, assim como os arquétipos psicológicos e morais que elas veiculavam. Essa, é certo, é a dificuldade maior de todos os estudos de História da Arte, independentemente da época histórica em apreço, pois do que se trata de analisar sempre, através das formas estéticas que se apreciam, é uma linguagem visual de

símbolos que, muitas vezes, já perdeu o seu sentido. Não obstante, a sobrevivência cíclica das dimensões simbólicas nas formas de representação artística, tão bem intuída por Aby Warburg ao definir o conceito de *Nachleben* como memória inconsciente das formas transmigradas[146], permite pôr a tónica dos estudos histórico-artísticos no terreno da Iconologia e apurar, a essa luz, quais os significados ocultos e os códigos de representação de muitas obras de arte que nos chegaram sob o manto de espesso mistério.

Um óptimo exemplo é-nos dados por uma pintura que existe na igreja do antigo convento de Nossa Senhora do Carmo de Évora, decorando o altar de Santo Alberto, na banda da Epístola do templo. O seu significado tem sido controverso e a sua iconografia alvo de dificuldades de identificação. Trata-se de um grande painel, executado sobre madeira de carvalho, que representa o raríssimo tema iconográfico de *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia* e atesta os cuidados propagandísticos das autoridades religiosas de Évora para, através da imagem de culto, combaterem os seus inimigos. Estamos perante uma peça muito interessante, quer sob o ponto de vista formal e plástico, quer sob o ponto de vista da representação iconográfica e das suas significações iconológicas. A cena desdobra-se em dois registos: no principal, sobre uma espécie de altar que se destaca num campo de paisagem onde se erguem diversas construções entre arvoredo frondoso, erguem-se as figuras de Nossa Senhora do Carmo, com o Menino Jesus ao colo, e de São Simão Stock, ambas representadas como imagens de culto que sangram por efeito de feridas abertas na carne; no registo inferior, representa-se caído no solo uma figura de herético cavaleiro, com seu chapéu de plumas, segurando ainda o punhal com que acabou de golpear as duas imagens, junto a um banco derribado e a um baralho de cartas de jogar espalhadas no solo.

A obra retabular em referência, executada pelo mestre pintor Pedro Nunes (1586-1637) por volta do ano de 1620, mostra as altas qualidades do seu autor em termos de entendimento do que

[146] Sobre a perspectiva histórico-artística e iconológica de Warburg (1866-1929), cfr, por exemplo, a introdução de Eveline Pinto ao livro *Aby Warburg – Essais Florentins*, ed. Klinksieck, Paris, 1990.

devia ser, ao tempo, o exemplo de uma representação eficaz nos seus intuitos catequizadores[147]. Pertenceu a um dos desmantelados altares da antiga igreja dos monges carmelitas de Évora, destruída em grande parte em 1663, por efeito dos violentos bombardeamentos ocorridos durante o cerco a Évora pelas tropas de D. João de Áustria, aquando das guerras da Restauração. Esse altar era (e continua a ser) dedicado a Santo Alberto da Sicília (santo carmelita nascido em Trapani e falecido em Messina 1307), provincial da sua ordem na Sicília a partir de 1296 e que é o primeiro pregador carmelita venerado como santo, sendo hábito, no século XVI e XVII, que todas as igrejas da ordem tivessem um altar a ele dedicado. A grande pintura foi uma das raras peças do primitivo templo que escapou a esse cataclismo e que se preservou na reconstrução, tendo sido reposta num dos altares da nave, facto significativo da importância e significado moral que se lhe atribuía[148]. Trata-se de encomenda de vulto, devida àquele que era unanimemente considerado o melhor artista da modalidade de óleo com oficina aberta, durante o terceiro e quarto decénios do século XVII, nessa cidade alentejana. A pintura é de escala grandiloquente, com um desenho seguro, um sentido aberto da atmosfera cromática, uma acentuação do dramatismo, em

[147] Pintura a óleo sobre madeira de carvalho, medindo 2 m 650 de altura por 1 m 640 de largura. Refªs à peça em Adriano de Gusmão, «A Pintura Maneirista em Évora», *A Cidade de Évora*, 2ª série, nº 33-34, 1957; Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. VI. Concelho de Évora*, ed. Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, p. 49; Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 1992, vol. I, pp. 368-371, e vol. II, pp. 634 e 650; idem, «Amaro do Vale e Pedro Nunes dois pintores portugueses na Roma maneirista "reformada' de circa 1600», *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español (VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez)*, Madrid, 1993, pp. 133-148; e idem, «Pedro Nunes (1586-1637): um notável pintor maneirista eborense», boletim *A Cidade de Évora*, nºs 71-76, anos XLV-L, 1988-1993 [Évora, 1994], pp. 105-138.

[148] Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. VI. Concelho de Évora*, ed. Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, p. 49: «Grande quadro a óleo sobre tábua, de cabeça semicircular, decora a tribuna. Representa *A conversão dum Cavaleiro*, pintura do período maneirista eboerense de Francisco (sic) Nunes, datável de cª 1600. Boa peça, onde se evidenciam os rostos, talvez retratos, e os panejamentos».

que as linhas-mestras da narração acentuam o discurso didascálico pretendido.

Tomamo-la como testemunho esclarecedor de como podiam funcionar, na Évora do início do século XVII, as estratégias de convencimento e os modos de influência do comportamento das comunidades em termos de prática religiosa e de vigilância contra os detractores da Igreja católica. E, através dela, reflectimos sobre o significado dual da iconoclastia, tomada quer como complemento natural do novo rigorismo da Igreja no campo da representação (que levou à «correcção» de obras, ou à sua destruição rsdical, como veremos), quer como inimigo poderoso que urgia não só denunciar mas sobretudo combater com armas e argumentos. Este quadro, que visa responder a ameaças reais manifestadas no seu tempo de factura, é um extraordinário testemunho dessa estratégia de militância anti-iconoclástica em larga escala.

2. O painel *Nª Sª do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia* da igreja do Carmo.

O grande painel maneirista de Pedro Nunes, sempre visto como uma cena de «conversão» por manifesta perda da sua própria memória codificada de significações, situa-se com toda a propriedade dentro do discurso de exaltação e propaganda vivida com a Contra-Reforma em Portugal e mostra como a actividade dos artistas esteve, grosso modo, ao serviço dos valores contra-reformistas nas suas formas mais exaltadas de afirmação do dogma. Se é certo que, como afirmou o historiador de arte Flávio Gonçalves, «os temas em defesa do culto das imagens e de glorificação do Papado, desnecessários num país católico, só epigonalmente nos chegaram»[149], a verdade é que o discurso assumido na tábua eborense a que nos vimos referindo se insere, precisamente, no quadro de uma veraz propaganda em prol das imagens sacras como instrumento mediador de cultuação e, mais do que isso, como arma de combate aos dogmas protestantes

[149] Flávio Gonçalves, «Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal», sep. de *Belas-Artes*, nº 27, 1973, p. 16.

e às heresias que ameaçavam as estruturas da Igreja. De certo modo, o conceito tridentino de *pittura senza tempo*, ou seja, uma arte católica ao serviço do «fim da História» proclamado pelos teólogos contra-reformistas, encontra em casos como o desta pintura um eco incondicional. Nesse âmbito, e por se tratar de um unicum no seu género, assume-se de importância extraordinária para a compreensão das estratégias católicas na defesa exaltante dos seus valores fundamentais.

A afirmação do culto das imagens como base de legitimação e preservação doutrinal e de combate contra as heresias teve um impacto especial na produção artística alentejana dos séculos XVI e XVII: dentro da produção pictórica que se realizou no seio dos mercados religiosos eborenses durante as fases maneirista e proto-barroca (cerca de 1550 ao fim de Seiscentos) e que chegou em grande número de espécimes aos nossos dias, essa tendência de catequização pela imagem revelou-se bem qualificada nos seus pressupostos programáticos, conduzindo a um verdadeiro laboratório imagético em que os precisos indicadores contra-reformistas de contrôle das «imagens sagradas» se manifestaram em uníssono no combate ao judaísmo e ao protestantismo. O fenómeno do *iconoclasma* promovido pela Reforma protestante assumiu forma particularmente acentuada entre 1520 e 1530, com graves repercussões em regiões como a Suíça e a Alemanha, e com continuidades durante a segunda metade do século XVI (caso do iconoclasma calvinista de 1566), depauperando o património artístico (sobretudo religioso, mas não só) nas zonas afectadas da Europa Central e dos Países-Baixos[150]. Os primeiros tratados saídos no campo protestante e dirigidos contra a representação imagética de temas sacros, designadamente o de Andreas Bodenstein von Karlstadt (responsável pela onda de iconoclasma em Wittenberg) que se edita em 1522, e o de Ludwig Hatzer (que alimentou a fúria dos protestantes de Zurich contra as imagens sagradas), de 1523,

[150] É de consulta essencial a este respeito o catálogo da monumental exposição *Iconoclasme. Vie et mort de l'image medièvale,* Musée d'Histoire de Berne e Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, com coordenação de Cécile Dupreux, Peter Jezler e Jean Wirth, 2001.

rejeitavam sobretudo o temário vetero-testamentário e retiravam qualquer valor pedagógico às imagens, defendendo que elas só provocavam imaginações carnais e que, por isso, o seu culto era uma forma de prostituição. Ulrich Zwingli, por seu turno, exprimia o desejo, num panfleto editado em Zurich em 1523, que um novo Elias viesse eliminar toda a idolatria do seio da Igreja. Ainda que alguns dos defensores da Reforma pugnassem pela moderação no acto de eliminação das imagens sacras, cedo os actos de puro vandalismo se multiplicaram, com a cumplicidade do poder político reformista[151]; é célebre a gravura de Franz Hogenberg, dedicado ao iconoclasma calvinista de 20 de Agosto de 1566 nos Países Baixos, que descreve os actos do fanatismo iconoclasta como pilhagem pura e simples[152]. A resposta do campo católico foi a de, através da Contra-Reforma, reafirmar a importância do culto das imagens. Após a célebre sessão do Concílio de Trento de 3 de Dezembro de 1563, que foi dedicada precisamente à produção, à função e à boa fruição das «*imagens sagradas*», bem como ao conceito de *decorum*, a Igreja católica desenvolveu uma formidável campanha de propaganda a fim de defender o poder de *convencimento* das imagens, assumindo o combate contra o protestantismo. Ao mesmo tempo, buscava controlar também, através dos visitadores dos bispados ou do quadro de funcionários do Santo Ofício, os «*excessos*» das imagens expostas em lugares de culto, muitas das quais foram retiradas ou mesmo destruídas, a fim de regulamentar o seu bom uso segundo as prescrições tridentinas[153].

Entre muitos outros livros devocionais, conhecidos em Portugal, que ajudaram a difundir pelos espaços da cristandade os critérios e formas de criação-utilização-fruição de uma imagética normalizada (e, como tal, imposta e alvo de rígido contrôle), destaca-se a famosa obra do Padre Jerónimo Nadal, um próximo de Santo Inácio de

[151] Cfr. Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme protestant et la reconstruction catholique,* Paris, 1991; e Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intelectuelle de l'iconoclasme*, éd. Fayard, Paris, 1997.

[152] Catálogo da exposição *Iconoclasme. Vie et mort de l'image mediévale,* cit., p. 309 (ficha de Olivier Christin).

[153] Flávio Gonçalves, «A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma», *Colóquio*, nº 26, 1963, pp. 27-30.

Loyola, intitulada *Evangelicae Historiae Imagines* (saída em Antuérpia, em 1593, com as gravuras dos Wierix que a ilustram, e que conhecerá diversas edições), que foi um dos mais populares instrumentos de que a Igreja se serviu para redefinir uma iconografia credível e impôr uma «arte correcta». Também a menos conhecida *Orbita Probitatis ad Christi imitatione veridico Christiano subserviens*, com o elogio do *Veridicus Christianus*, obra de Johannes David (Antuérpia, 1601), foi outra das obras popularizadas na Europa contra-reformada e que chega a Portugal, onde grangeia natural sucesso, influenciando clientes e artistas. Estas e outras obras dadas à estampa, como sucede ainda com o livro *Via Vitae Aeternae* de Jacques Sucquet (Antuérpia, 1630), elogio do *«honesto pintor cristão»*, propunham-se combater o *«dogma errado»*, a *«formosura dissoluta»*, os desvios aos preceitos de Trento e tudo o que de alguma forma não concorresse para uma representação clara e eficaz dos mistérios das Escrituras[154]. Na última das referidas obras, ilustrada com gravuras sobre o tema, tão interessante, das tarefas que cabem ao bom pintor cristão, o próprio Sucquet afirma que «a meditação é considerar na mente e, de alguma maneira, pintar no coração, o mistério de alguma doutrina da vida de Jesus Cristo, ou inclusive a perfeição de Deus, por meio da representação das circunstâncias: pessoas, acções, palavras, lugar, tempo»[155]. Em suma: sendo as imagens mais eloquentes e concisas do que as palavras, elas podem substituír-se com vantagem à representação verbal e cativar assim, com maior e mais duradoiro efeito, as almas dos crentes, permitindo também alargar o campo de influência do Catolicismo junto das comunidades europeias e, nas colónias ultramarinas, junto das populações a evangelizar.

Gravura da obra *Via Vitae Aeternae* de Jacques Sucquet, editada em Antuérpia em 1620.

[154] Sobre estas e outras edições, cfr. David Freedberg, *The Power of Images*, The University of Chicago Press, 1989 (trad. espanhola: *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, ed. Cátedra, Madrid, pp. 195-228).

[155] Idem, *ibidem*, p. 220.

Em nome dos códigos tridentinos de catequização, de que Portugal nos anos da União Ibérica foi o mais fiel sequaz[156], o combate militante da Igreja católica serviu-se das imagens (fossem pintadas, gravadas, esculpidas, desenhadas, incisas ou executadas sob outros suportes) no quadro de uma formidável campanha de propaganda pela ortodoxia, através de instrumentos eficazes de doutrinação e de repressão. Todavia, em nenhum outro caso conhecido de representação artística portuguesa desta época o elogio da iconofilia e a condenação da iconoclastia atingiram um discurso tão explícito, clarificante e de fácil apreensão como sucede no painel da igreja do Carmo de Évora. Embora os códigos da imagética representada nesse quadro tenham perdido algo da sua clarividência inicial (daí se confundindo o tema com uma presumida Conversão de cavaleiro arrependido...), a verdade é que a análise da peça sob o ponto de vista iconológico nos veio dilucidar com nitidez sobre os pressupostos que nortearam a sua factura à data da encomenda. Estamos, pois, perante um extraordinário testemunho da persuasão através das imagens – ou melhor, através do elogio ao papel sobrenatural e transcendente assumido pelas imagens de culto como pilar da fé!

O painel *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia* constitui antes de mais uma resposta consequente aos múltiplos casos de maus tratos que eram causados nas *«imagens sagradas»* e um aviso severo contra os que de algum modo favoreciam ou toleravam tais actos sacrílegos ou atentados iconoclásticos, na época muito mais frequentes do que se pensa, segundo se deduz dos autos de processos da Inquisição de Évora, bem como das denúncias ao Tribunal do Santo Ofício, em que casos como esses são numerosos. O combate ao protestantismo e também ao judaísmo articula-se com esta intransigente defesa das imagens de culto. Em Castela, sabemos que o Convento dos Capuchinhos de la Paciencia

[156] Portugal era particularmente rigoroso neste contrôlo das imagens sagradas: segundo escreve o Padre Francisco Cornejo nos *Pareceres... sobre el abuso de las figuras, e pinturas lascivas, y deshonestas*, editado em Madrid em 1632, *«en Portugal no se pueden vender pinturas, ni aun imágenes de nuestro Señor, y nuestra Señora, mayormente los que vienen de fuera del Reyno, sin aprobación de la Inquisición, y si no están muy decentes no se consienten...»*.

Pedro Nunes, *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia*. Cerca de 1620. Évora, igreja do Carmo

de Cristo foi construído como desagravo a um acto de sacrilégio cometido em 1630 por uma família de judeus oriundos de Portugal que teriam açoitado um Crucifixo e que por essa razão viriam a ser cruelmente sentenciados pela Inquisição espanhola; o culto do Senhor da Paciência recebe então um grande acolhimento, sendo a cena do ultraje à imagem alvo tanto de publicações piedosas (caso do opúsculo *La Nueva Jerusalém en que la perfídia hebraica reiteró con nuevos ultrajes la Passión de Christo (....) la su Sacrossanta Imagen del Crucifixo de la Paciência*, por Matheo Anguiano, saído em Madrid em 1709, embora corresse manuscrito em datas anteriores) como de várias representação militante em telas de bons pintores do tempo, como Francisco Fernández, Andrès de Vargas e Francisco Camilo. Numa destas telas, actualmente no Ayuntamiento de Setados (Pontevedra), obra de Francisco Fernández (c. 1630), vêem-se alguns cristãos-novos a atentar contra o Crucifixo, que açoitam, vituperam e arrastam pelo chão, saindo da boca de Jesus o dístico «PORQVE ME MALTRATON, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADERO?», o que atesta bem a força persuasiva deste tipo de quadros e o seu enorme poder junto das populações para incentivar as denúncias contra os inimigos da fé, incendiar os ânimos e reforçar um imaginário piedoso[157]. Recorde-se, a propósito, como já desde a primeira fase de violento iconoclasma protestante, na Alemanha e na Suíça, a Igreja buscou denunciar e combater o fanatismo destruidor, usando, por exemplo, panfletos ilustrados e distribuídos em larga escala: entre outros, é de citar um panfleto católico editado em Nuremberga, em 1525-1527, que mostra esses objectivos de combate à iconoclastia que então se processava na Baviera, denunciando os actos vandálicos perpetrados por seguidores da doutrina luterana e, ao mesmo tempo, ameaçando os sacrílegos de repressão[158]. Também

[157] Diego Angulo Iñiguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 1969, p. 208. Na obra *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, os mesmos autores referenciam, a pp. 367-368, fot. 374, outra pintura com o mesmo temário, da autoria de Andrès de Vargas, que existia no Ayuntamiento de Porriño, datável de cerca de 1650.

[158] Cfr. catálogo da exposição *Iconoclasme. Vie et mort de l'image medievale*, Musée d'Histoire de Berne e Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, ciom

Pintura de Francisco Fernández, c. 1630, Ayuntamiento de Setados (Pontevedra): judeus a vandalizarem uma imagem de Cristo que diz: *PORQVE ME MALTRATAN, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADERO?*

uma curiosa pintura de pincel anónimo do fim do século XVI, hoje conservada no Musée de la Chartreuse de Douai nos mostra, através de uma agressão armada que é perpetrada por três iconoclastas contra uma imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus, uma denúncia bem clarificadora dos acto de iconoclastia protestante[159]. Enfim, uma xilogravura aberta em Nuremberg cerca de 1530, por Erhard Schon, onde se vêem iconoclastas a queimar as imagens de um templo, leva como título o «lamento dos pobres ídolos e estátuas das igrejas, vítimas de perseguição através de um julgamento e punição tão iníquos»[160].

Em Portugal não se descobriram ainda pinturas com representação de cenas de ultraje às imagens, salvo a grande tábua de Pedro Nunes aqui estudada, mas são inúmeros os testemunhos escritos sobre agressões cometidas contra painéis e esculturas sacras que estão seriados nos processos da Inquisição e nos Cadernos do Promotor do Santo Ofício, o que indicia que também devem ter existido pinturas com essas características de desagravo contra a iconoclastia anti-cristã. Para não se multiplicarem os exemplos de denúncias contra pessoas que alegadamente maltratavam imagens sagradas, e restringindo-nos apenas a casos alentejanos, lembramos

coordenação de Cécile Dupreux, Peter Jezler e Jean Wirth, 2001, pp. 306-307 (ficha de Christian vom Burg).

[159] Idem, *ibidem*, pp. 310-311 (ficha de Jean Wirth): «il serait difficile d'immaginer une oeuvre qui invite plus habilement à identifier le culte de l'image à celui de son modele»...

[160] Idem, *ib.*, p. 361 (ficha de Fanz-Josef Sladeczek).

Pedro Nunes, *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia*. Cerca de 1620. Évora, igreja do Carmo (pormenor).

alguns desses escândalos locais, que eram frequentes e revelam os contornos de intolerância religiosa que se vivia, estremando posições e facilitando abusos. Assim, e ao mesmo tempo que se multiplicam as referências a medidas tomadas contra «*imagens de formosura dissoluta e de falso dogma*», tal como são designadas nas Constituições Sinodais dos bispados, sabemos de numerosos processos do Santo Ofício que aludem a maus-tratos deliberadamente causados às imagens. Registamos apenas os que datam de anos próximos da factura do quadro do Carmo. Em 1618, é denunciado um casal do Alandroal, naturalmente cristãos-novos, que não só «*tinha em casa tres paineis da paixão de xpo Nosso Senhor em partes pouco decentes*», como açoitava,

segundo o frade denunciante, uma imagem de Cristo crucificado[161]. Em 1621, Luís de Lemos, cristão-novo de Monforte, é denunciado à Inquisição de Évora por haver cuspido no sacrário da matriz dessa vila[162]. Em 1623, o pintor elvense André da Costa veio depôr contra o escultor castelhano Agostinho Muñoz, por judaizar e maltratar imagens[163]. Em 1624, um juíz de Panóias foi denunciado à Inquisição de Évora por ter dado cutiladas numa imagem do Crucifixo[164]. Em 1625, duas cristãs-novas de Portalegre, Maria Álvares e Isabel Carrasca, foram processadas por haverem *«açoutado hum Crucifixo»*[165]. Em 1630 um sapateiro de Portalegre, cristão--novo *«bêbedo e irreverente»* foi visto a maltratar uma imagem de Cristo[166] e, por tal delito, denunciado em Évora e alvo de processo. Por essa altura, um tendeiro André Mendes é denunciado por *«ter huma imagem com cornos num oratorio»*[167]... Em 1635, duas jovens de Castelo de Vide são denunciadas por um padre por maltratarem uma imagem de Jesus[168]. Em 1649, não escapa mesmo de ser detido um carcereiro das prisões do Santo Ofício, natural de Arraiolos, preso por haver presunção de ter *«dado muitas pancadas»* num Crucifixo[169]. Em 1670, o ermitão que superintendia na Ermida de Nossa Senhora da Saúde de Serpa, padre com fama de cristão-novo, foi preso por ter, alegadamente, dado cutiladas no pescoço e no peito de uma imagem de Nossa Senhora da Saúde[170]. O braço da Inquisição de Évora estendia-se a todos os cantos do Arquiepiscopado com extremos de inclemência e de eficácia no combate aos inimigos da fé, reais ou pretensos, que se multiplicavam através da denúncia popular

161 ANTT, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 221, anos 1572-1658, fls. 91 e segs.

162 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 221, anos 1572-1658, fls. 80 e segs.

163 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 220, anos 1608-1654, fls. 213-215.

164 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 211, fls. 86 e segs.

165 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 214, fls. 217 e segs.

166 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 214, fls. 264 e segs.

167 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 214, fls. 347 e segs.

168 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 214, fls. 171 a 175.

169 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 220, fls. 31 a 50.

170 Idem, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, L° 228, fls. 517 a 527.

e tornavam as vidas privadas e os comportamentos das pessoas um verdadeiro laboratório de repressão. Os actos de iconoclastia praticados pelas minorias cristãs-novas, que efectivamente ocorriam, e em número avultado, alimentavam as denúncias, davam incremento e justificação à actividade dos familiares do Santo Ofício e demais esbirros da Inquisição atestada no acto de ouvir denunciantes, deter pessoas e levá-las para os cárceres de Évora, apreender bens particulares, abrir processos, aplicar violência... Na realidade, os focos de conflitualidade religiosa a que a conversão forçada dera origem, a par de práticas ancestrais de magia e feitiçaria em esferas rurais, favorecia estes actos de violências praticadas contra imagens, entendidos como actos de esconjuração contra o poder da Igreja, e que eram mais comuns do que se pensa, mostrando a radicalidade dos comportamentos das minorias religiosas e uma fúria mal contida contra os signos da religião oficial. São muitos, nos séculos XVI, XVII e XVIII, um pouco por todo o país, e também ao nível de territórios coloniais, como a Guiné[171], os exemplos de ocorrências idênticas que são processadas nos vários tribunais da Inquisição, mas é no Alentejo que esse número de casos será mais significativo[172].

171 Cfr. o interessantíssimo estudo de Peter Mark e José da Silva Horta, «*'Disserão ao rei que nós os católicos adoravamos em pedras e em paus'*: Catholics, Jews and Muslims in early seventeenth-century Guiné», in Richard L. Kagan and Philip D. Morgan, eds., *Atlantic Diasporas: Jews, Conversos, and Crypto-Jews in the Age of Mercantilism, 1500-1800*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 2006 (no prelo). Cito, por ex., o testemunho de 1612 de António Vaz Piloto: *«e dizião que elles erão os que conhesião a Deos e que nos eramos idolatras que adoravamos paos e pedras»* (AN/TT, *Inquisição de Lisboa*, Livro 205, fl. 580). Também se regista o acto iconoclástico de um cristão-novo reconvertido ao judaísmo, Manuel Homem de Carvalho, *«que se fez Judeu que averá sete annos pouco mais ou menos»*, preso em Angola pelo facto de que *«queimara huã imagem que tinha e era de vulto de Nossa Senhora do Rosairo cõ o Minino Jesu nos braços per crer que se não devião venerar e ter as imagens semelhantes»* (AN/TT, *Inquisição do Lisboa*, Livro 209, fl. 382 e v°).

172 Num outro trabalho, publicámos já o processo do pintor vianense António Pais, de 1574, artista que surge penitenciado na Inquisição de Coimbra, depois de estar envolvido num rocambolesco escândalo que incluíu a fuga dos cárceres do Santo Ofício e a sua quase imediata captura em terras de Espanha. Este artista fora acusado de ser adepto da *«lei de Moisés»*, de não jejuar nem guardar os dias santos, de blasfemar e de, alegadamente, destruír

O quadro da igreja do Carmo de Évora buscava denunciar tais actos de um modo extremamente clarificador, criando um sentimento de indignação junto dos fiéis e avisando as populações para a necessidade de uma vigilância redobrada contra quaisquer actos de abuso das imagens sagradas. Pintado por volta de 1620 pelo pintor Pedro Nunes, um bom artista local de formação romana, a tábua constitui um óptimo exemplo desse tipo de pintura pedagógica, apta a sensibilizar largas camadas de populações e de reforçar o valor das imagens no combate contra os chamados «falsos dogmas». Embora geralmente chamada *Nossa Senhora do Carmo a converter um cavaleiro*, como sucede por exemplo com Túlio Espanca[173] e Adriano de Gusmão[174], trata-se na verdade, não de uma conversão de um herege arrependido, mas

Pedro Nunes, *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia*. Cerca de 1620. Évora, igreja do Carmo. Pormenor das cartas de jogar.

imagens sagradas. Uma testemunha dirá que *«algumas vezes lhe vira fazer e pintar Imagens de Nosa Snõra e outros santos e sanctas e depois de hos ter feytos os partira em pedaços e os botava no chão»*... Entre os próprios artistas, tradicionais produtores de imagens de culto, havia pois quem cometesse esses actos sacrílegos contra as obras de arte, numa atitude de surda revolta contra os poderes instituídos!

[173] Túlio Espanca, *op. cit.*, 1966.

[174] Adriano de Gusmão, «A Pintura Maneirista em Évora», *cit.*, e idem, «Iconografia artística. A composição da «Descida da Cruz» da Capela do Esporão da Sé de Évora», *A Cidade de Évora*, nºs 37-38, 1958-1959 (texto republicado em *Adriano de Gusmão – Ensaios de Arte e Crítica,* ed. Vega, Lisboa, 2004, pp. 361-363).

de um verdadeiro libelo contra a iconoclastia protestante. O tema do painel é o castigo exemplar, aplicado na figura de um protestante que acabou de atentar contra duas imagens, contra quem abusava das imagens de culto. Representa-se, assim, a inevitável condenação do cavaleiro herege, sentenciado às penas infernais simbolizadas pela chama que bruxuleia junto à sua cabeça, como castigo pelo sacrilégio. O vestido do homem, de gibão golpeado, calças, écharpe violácea, chapéu de plumas, e o baralho de cartas que se espalham pelo solo, significam as suas características de pecador viciado no jogo e em hábitos contrários à rígida moral vigente. As cartas de jogar (uma raríssima representação de um baralho do tipo dos chamados «*Dragões de Portugal*»)[175] simbolizam, neste contexto, o pecado do jogo e da batota, da vida lasciva e viciosa que identificava todas as heresias, e que os valores de Trento visavam combater através de uma adequada propaganda[176]. Das várias cartas espalhadas pelo solo que são bem identificáveis, encontramos, por exemplo, um ás de espadas (ou piques), junto dos dados, e um ás de paus (ou bastos) junto do banco tombado. O jogo de azar tem aqui uma simbologia precisa: o pintor recorre a um baralho português, e não a outro

[175] Agradeço penhoradamente a Pedro Lisboa, autor de uma dissertação de Mestrado (F.C.S.H.) sobre *A arte de jogar e os jogos em Portugal entre 1700 e 1825,* a identificação que fez, a pedido do autor, do baralho de cartas representado por Pedro Nunes: trata-se de um baralho do tipo «*Dragões de Portugal*», variante muito comum do baralho de naipes latino e, antes da difusão do baralho francês, o tipo de jogo de cartas mais usual no caso português. Era jogado com quarenta cartas agrupadas em quatro naipes (bastões, moedas, taças e espadas), e decorado com imagens de dragões, o que lhes conferia marca de identidade distintiva face às cartas italianas. Segundo Pedro Lisboa, esta será a única representação de um baralho de «Dragões de Portugal» até agora encontrada na pintura seiscentista nacional.

[176] Sobre a identificação do jogo com a vida dissoluta na arte cristã, é de lembrar como já nas *Cantigas de Santa Maria*, códice medieval ilustrado em 1241-1284, nos aparece (na Cantiga 154) a figura de um besteiro corrupto, junto a um grupo de jogadores, que pretende visar as imagens de Cristo e Nossa Senhora com a sua «besta cerveira» (cfr. Mário Jorge Barroca, «Armamento Medieval Português. Notas sobre a Evolução do Equipamento Militar das Forças Cristãs», in cat. da exposição *Pera Guerreiar – Armamento Medieval no Espaço Português*, Câmara Municipal de Palmela, 2000, pp. 37-76 e ref. pp. 86-87).

dos que se usavam à altura entre nós, para apontar a sua crítica ao jogo de batota, pelos vistos uma prática muito comum na sociedade alentejana do tempo e, por isso mesmo, alvo de admoestação pelo seu uso. Até a este nível a eficácia desta grande pintura se mostra eloquente.

Assim, o quadro da igreja do Carmo de Évora mostra-nos o peso dos programas catequéticos contra-reformistas e os seus poderosos efeitos de convencimento: Nossa Senhora do Carmo, com o Menino Jesus ao colo, à esquerda, e o Santo carmelita, colocado à direita, encimam uma espécie de altar centrando uma paisagem terrena; ambos são apresentados como imagens sagradas, encarnação de figuras vivas que sangram devido às feridas abertas pelo punhal do cavaleiro herege, que jaz no solo, caído do banco que utilizou para o seu acto, ainda segurando a adaga manchada de sangue e rodeado de cartas de jogar que se espalham pelo solo.

A lição desta excelente pintura é óbvia: o poder educativo das imagens sacras triunfa sobre a heresia e a iconoclastia. Estequadro actua como um sério aviso contra todos os profanadores de objectos e lugares sagrados (prática que, como vimos, os processos inquisitoriais e os relatos das missões dos jesuítas no interior mostram que não eram assim tão incomuns no Alentejo seiscentista[177]) e afirma a força sacrossanta das imagens enquanto intermediárias de oração e de culto e força de combate em prol da fé católica. O entendimento da mensagem era inequívoco, e certamente existiu uma razão directa (um acto qualquer de profanação, que gerou sinergias e comoções na cidade, e que ainda não conhecemos exactamente qual fosse) para promover a realização do quadro da igreja do Carmo. A presença de um santo carmelita, de pé, junto da Virgem Maria – o famoso teólogo inglês São Simão Stock (1165-1265) – reforça o sentido da mensagem, sabendo-se que esse monge assumiu, entre outras batalhas, o combate decisivo aos focos de heresia em nome do reforço do papel intermediário das imagens de culto como pedagogia de imediata

[177] Cfr. o ensaio de Federico Palomo del Barrio, «'Fazer arripiar as carnes e os cabelos'. Les cérémonies de la pénitence dans les missions des jésuites au Portugal (1540-1650)», *Religious Cermonials and Images: power and social meaning (1400-1750)*, ed. Palimage, Coimbra, 2002.

apreensão. Assim, recorrendo à imagem sagrada, e renovando-lhe a forma, a força e a eficácia, a Igreja católica portuguesa soubera criar, no fim do século XVI, poderosos instrumentos dogmáticos de defesa da sua identidade e de preservação das suas bases de apoio.

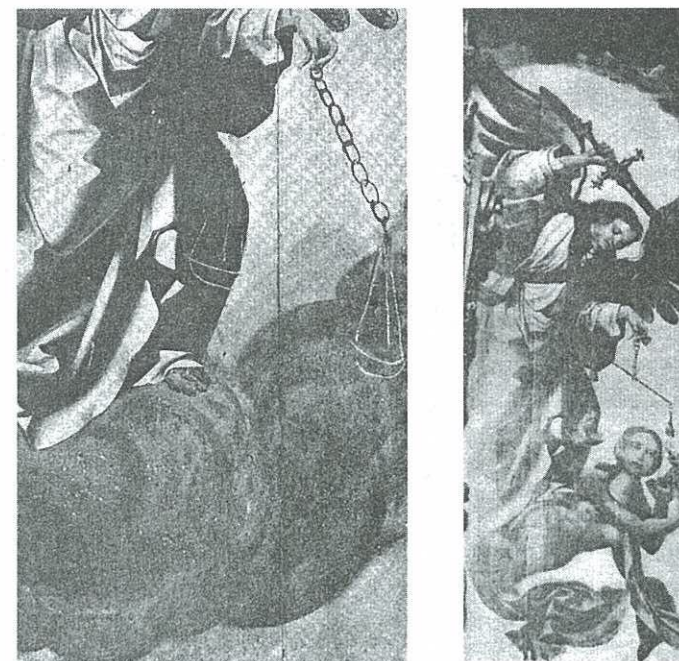
O pintor Pedro Nunes, cuja biografia e obra são hoje bem conhecidas[178], nasceu em Évora em 1586, filho de um modesto vinhateiro, mas a protecção do Arcebispo D. José de Melo permitiu--lhe que desde cedo se deslocasse a Roma, para onde viaja em 1606, e aí se afirmará como pintor, a ponto de ser recebido em 1613-1614 no seio da Irmandade de S. Lucas, de receber protecção do Cardeal Scipione Borghèse, e de trabalhar no círculo dos maneiristas reformados aí actuantes, como Giovanni Ricci da Novara e Giovanni Baglione, por exemplo, sem sentir as novidades do caravagismo, mas com alguma consciência da renovação entretanto empreendida por pintores como o bolonhês Guido Reni. Regressa a Portugal em 1616, depois de trabalhar um ano em Barcelona, onde se referencia a sua passagem. Ao chegar a Évora, vai pintar a avantajada pintura da *Descida da Cruz* para o retábulo da Capela do Esporão da Sé (1620), sua obra-prima, expoente do último Maneirismo no sul de Portugal, onde a composição, de excelente desenho, com larga escala e uma intensidade dramática da cena bíblica, atesta bons conhecimentos dos cânones tardo-maneiristas imperantes em Roma na transição do século XVI para o XVII, com recurso a um gravado de Raimondi segundo o célebre modelo rafaelesco, e que grangeará muitos louvores pelo seu aparato. Elogiado como artista de personalidade superior por autores como Félix da Costa Meesen (1696), que destaca a sua «*grande maneira*», e o Padre Manuel Fialho (1705), que lhe chama «*pintor insigne*», Pedro Nunes integrou-se a si mesmo nesta notável Descida da Cruz com um auto-retrato, na postura de admonitore que afirma a liberalidade da arte da Pintura, o que constitui uma esclarecida reivindicação estatutária, própria de um artista culto. Pintara já para a igreja do Convento de

[178] Sobre o artista, cfr. o estudo de Vítor Serrão, «Pedro Nunes (1586-1637): um notável pintor maneirista eborense», boletim *A Cidade de Évora,* n°s 71-76, anos XLV-L, 1988-1993 [Évora, 1994], pp. 105-138, com o recenseamento de dados biográficos, o catálogo das obras e a fixação da "fortuna crítica'.

Nossa Senhora dos Remédios de Évora, cerca de 1618-1620, um importante conjunto de tábuas (uma das quais, *Nossa Senhora dos Remédios assistindo os enfermos*, «cita» uma obra de Reni em Reggio Emilia, quadro que decerto conheceu durante os seus anos em Itália), mas a verdade é que – salvo a pintura da igreja do Carmo aqui analisada – não terá, de seguida, ocasiões para produzir obras tão marcantes quanto essas, dado o gradual estado de decadência, de depauperamento e de reaccionarismo em que paulatinamente cai o mercado artístico alentejano, com o segundo quartel do século XVII, pelo que a sua arte culta e romanizada irá forçosamente estiolar, à falta de estímulos, em composições repetitivas e sem a mesma força, que abarcam a curva final da sua carreira, até à morte ocorrida em 1637[179], mas nunca deixou de ser uma figura de prestígio na sua cidade, servindo com a sua arte o Cabido da Sé e as principais casas religiosas. Uma das suas últimas obras, para a igreja de Nossa Senhora dos Remédios, de carmelitas descalças, representa São Simão Stock, o campeão da defesa da imagética sacra em Inglaterra, no acto de receber o escapulário das mãos da Virgem, mas é uma pintura já simplificada e sem chama, reduzida a meras convenções formais. Pedro Nunes terá um filho pintor, de nome Francisco Nunes Varela (1621-1637)[180], artista de certo interesse e de expressão penumbrista, que será familiar do Santo Ofício e, mesmo, pintor e guarda dos cárceres da Inquisição de Évora, confirmando assim o alinhamento desta família de artistas com os valores mais obscurantistas da sociedade tridentina eborense...

Voltando à pintura da igreja do Carmo, ela confirma bem o modo como a Igreja Católica portuguesa, ao reagir aos ataques e reformas do mundo protestante, como diz Flávio Gonçalves, «assumiu o controlo da arte religiosa como instrumento eficaz de legitimação (...), a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis

[179] Sobre a última época de Pedro Nunes, cfr. Artur Goulart e Vitor Serrão «O ciclo de Sibilas e Profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, nº 3, 2004, pp. 211-238.

[180] Idem, «Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII», revista *A Cidade de Évora,* II série, nº 3, 1998-1999, pp. 83-172. Lº 228, fls. 517 a 527.

S. Miguel Arcanjo, de Garcia Fernandes, c. 1530. Évora, igreja de S. Francisco (a figura do diabo-mulher coberta por nuvem, antes e depois do restauro).

e de promover uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese». Para além do seu grande interesse como discurso político-parenético de combate aos «desvios heterodoxos», a tábua de *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia* da igreja do Carmo de Évora constitui óptimo exemplo dessa arte pedagógica, ideologicamente comprometida com os ditames tridentinos, apta a sensibilizar as populações e a reforçar o combate contra o «falso dogma» dos inimigos da Igreja.

3. O caso do repinte do diabo-mulher numa tábua renascentista do Mosteiro de S. Francisco.

Antes de continuarmos, é importante explicar que a repressão às liberdades criativas que se manifestou, com diversificados graus de dureza, durante os «anos de ferro» da Contra-Reforma,

andou muitas vezes de mãos dadas com o desejo de se estimular uma melhor resposta às necessidades espirituais das populações, no quadro de uma estratégia de identidade em que as imagens assumiam, como era natural, instrumento poderosíssimo de convencimento. Seria redutor, assim, ver-se na arte oficial alinhada com os dogmas emanados do Concílio de Trento o testemunho de uma cultura artística tão-só reaccionária, quando se sabe que o esforço empreendido por sectores da Igreja no sentido de se renovarem as propostas imagéticas, em termos da sua expressão estética, foi extremamente operativo; se é certo que a arte tridentina, nesta sua estratégia de manipulação dos sentidos, inevitavelmente abarcou atitudes de repressão e de iconoclastia-outra contra as *«imagens proibidas»*, é do mesmo modo seguro que contribuiu para inovar os parâmetros artísticos e, no caso da arte da Pintura, abriu caminho ao novo naturalismo que marcará, desde a Itália, o gosto artístico exponencial do século de Seiscentos[181].

O corpo doutrinal que os melhores teóricos de Trento elaboraram no sentido de renovar a prática da imagética cristã, antes de esse mesmo corpo se converter numa estrita cartilha de opressão da criatividade, incluía pensadores tão qualificados como Gilio da Fabriano, o censor da chamada *«arte desonesta»*, e o mais evoluído Cardeal Cesare Baronio, o impulsionador do "*restauro storico*", e defendia para conceitos como o "decorum" um reforço da representação da espiritualidade, antes de se converter num mero argumento de censores e visitadores contra uma espécie de «erotismo imaginário» (como o define Jean Wirth[182]), alvo da maior repressão por ser visto como muito inconveniente para a «clareza» necessária a uma arte de propaganda didascálica em larga escala. Mas, apesar de tudo, o formidável processo de revisão de programas

[181] Para esta discussão, cfr. Palma Martínez-Burgos Garcia, «La creación de imágenes. Propasganmda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro», *Religiosidad Popular y Modelos de Identidad en España y América*, coord. de J. Carlos Vizuete Mendoza e Palma Martínez-Burgos Garcia, Universidas de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 215-239.

[182] Jean Wirth, *L'image medievale. Naissance et développements (VI-XVI siècles)*, Paris, 1989.

Gravuras da *Via Vitae Aeternae* de Jacques Sucquet (Antuérpia, 1620): *o castigo do pintor descrente que o diabo derruba*, e o prémio do «bom pintor cristão».

iconográficos operado pela Igreja durante o último terço do século XVI e ao longo do século XVII não pode ser reduzido a uma mera manifestação de reaccionarismo criador, quando integrou em si focos absolutamente inovadores que abriram caminho, por exemplo, à experiência caravagesca do *chiaroscuro* e ao realismo de Merisi ou, ainda, para os naturalismos refrescantes de «escolas» como as de Sevilha e de Madrid, entre tantas outras. Seja como for, a repressão acompanhou sempre a inovação (quando a houve) e os testemunhos que são verificáveis no terreno europeu multiplicam-se com grande pertinência sobre o funcionamento desses mecanismos de controle e repressão em torno das imagens.

Entre os muitos exemplos de pinturas reprimidas, que foram alvo durante os séculos XVI e XVII, em espaços de culto nacionais, da correcção iconográfica através dos repintes (quando não de destruição pura e simples, como tantas vezes sucedeu), é de referir o caso muito interessante do quadro *São Miguel Arcanjo enfrentando o demónio* que existe ainda num altar do cruzeiro da igreja do Real Mosteiro de São Francisco de Évora. Obra atribuída ao pintor

renascentista lisboeta Garcia Fernandes, que a pintou por volta de 1530, esta peça mostra-nos um elegante Arcanjo segurando a balança onde pesa a alma de dois franciscanos e de espada em riste a calcar e a derrotar um esbelto demónio-mulher de ousadas formas desnudas[183]. Esse Lúcifer de traços femininos criou mesmo, pela sua ambígua beleza, uma curiosa lenda local de que se faz testemunha, em 1862, o escritor Júlio César Machado, ao referir num singular conto a história de um quadro que a tradição da época atribuía a Grão Vasco, existente nesse convento de São Francisco de Évora, onde se figurava um anjo a acutilar uma nuvem que, segundo se dizia, cobriria o corpo nu de um demónio tentador. Na narração, a «formosura do diabo» em causa levou a que um certo padre fosse tomado de «irresistivel sympathia» pela pintura, com grande escândalo das pessoas na cidade, pois se «da Magdalena dizem os Evangelhos que tinha sete demónios no coração, o pobre padre sentia quatorze!». O romântico conto de Júlio César Machado conclui com a narração do remédio encontrado: «Uma manhã, quando o padre entrou na egreja, foi como um homem que havendo adormecido na véspera entre os pensamentos alegres do vinho e do amor, acordasse pela manhã de cabeça pesada, espírito fatigado, coração triste e doente. O quadro estava ainda no mesmo sitio – mas o diabo já não. Havia-se mandado chamar um pintor, para que cobrisse com uma nuvem a figura do demónio; e a espada do archanjo ficou descarregada sobre essa nuvem, que apagara para sempre aquella cabeça encantadora e fatal»[184].

[183] Cfr., sobre este quadro, o Catálogo da *Exposição dos Primitivos Portugueses (1450-1550),* Catálogo-guia, Lisboa, 1940, p. 26; Luís Reis-Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, p. 131, idem, «Painéis de Mestres de Ferreirim de igrejas e conventos de Évora», *A Cidade de Évora,* II série, nºs 21-22, 1950, pp. 15-34; e Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, 1966, p. 156; e José Alberto Seabra Carvalho, «Imaculada Conceição», *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624),* exp., CNCDP, 1998, pp. 419-421.

[184] Júlio César Machado, *Passeios e Phantasias,* Lisboa, 1862. Cfr. também Vítor Serrão, «As "Imagens de Formosura Dissoluta" e a arte da Contra-Reforma. O caso de uma pintura quinhentista», *Vértice*, 2ª série, nº 3, 1988, pp. 27-30 (com transcrição do curioso artigo de Júlio César Machado sobre o quadro de Évora).

Como todas as lendas, existe também um fundo de verdade nesta narração: tal foi plenamente corroborado em 1940 aquando do processo de restauro laboratorial dessa pintura, escolhida para integrar a grande Exposição de *Os Primitivos Portugueses (1450-1550),* tendo-se por isso realizado a sua beneficiação na oficina de Fernando Mardel, o que conduziu ao levantamento do grosseiro repinte que a desfigurava, o que permitiu devolver à luz do dia a figura desse demónio-mulher, intacto sob a espessa camada de repinte seiscentista que a cobria. Por outro lado, a pesquisa de arquivo veio confirmar também os contornos históricos que estão na base da lenda: de facto, o repinte de que foi alvo o diabo-mulher desnudo na tábua quinhentista foi mesmo ordenado, corria o ano de 1626, certamente por causa de protestos multiplicados dos frades de São Francisco e da comunidade de fiéis contra a «formosura dissoluta» do quadro, tendo a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do mosteiro dado cumprimento às disposições dos visitadores ao ordenarem que essa tábua fosse definitivamente coberta por repintura nas partes consideradas luxuriosas e «*incorrectas*». A tarefa de repinte coube aos pintores locais Diogo Vogado, Custódio da Costa e Bartolomeu Sanches, chamados a 29 de Julho para, entre outras tarefas de douramento e pintura que deviam realizar, «*reformarem os painéis antigos*» do altar da referida irmandade[185], o que incluiu a «*correcção*» iconográfica do São Miguel Arcanjo. O que se passou denuncia bem o tipo de obsessões dos visitadores da Igreja tridentina, atentos a todo o tipo de representação considerada mais ousada, sobretudo ao nível da «falta de decoro» e de exploração da «formosura dissoluta», aptas a sugerir comportamentos lascivos e, como tal, proibidos.

Os tempos eram de estremada intolerância religiosa, e não admira, por isso, que tantos cuidados houvesse em torno da representação imagética sacra, conhecido que era o seu poder de catequização, ora de apaziguamento dos espíritos ora de exaltação das vontades em nome de dogmas. Por isso, a Inquisição contava em Évora (como contou, também, em outras cidades e vilas do Reino) com

[185] Arquivo Distrital de Évora, *Lº 404 de Notas do Tabelião Manuel Rodrigues*, fls. 85 a 86.

pintores que trabalhavam para seu serviço, vistoriando o rigor com que as imagens eram representadas e impondo alterações sempre que necessário. Os espartilhos que condicionaram a livre criação dos nossos artistas tardo-maneiristas e barrocos eram notórios, como aliás se atesta pelas normas dominantes em torno do conceito do «bom pintor cristão» de que nos fala Jacques Sucquet no livro anteriormente citado, síntese perfeita de pressupostos de comportamento de um produtor de imagens oficial em tempo de dominação contra-reformista. Livros como esse de Sucquet (1630) corriam, ao tempo, e influenciavam o comportamento dos artistas dado o padrão moral de que vinham investidos...O facto é que, em Évora, o Santo Ofício empregou sempre como seus pintores alguns dos melhores artistas da cidade, como foi o caso de Sebastião Lopes e de Francisco João, ainda no século XVI, e de Manuel Fernandes (o sogro de Pedro Nunes) e Francisco Nunes Varela, no século XVII. A todos competiu, segundo as notas de despesa que constam dos livros de contabilidade da Inquisição eborense, pintar as estátuas, assim como os «sambenitos» e as «insígnias» usadas pelos infelizes relaxados em carne nos autos-de-fé, pintar os retratos dos processados pelo sinistro Tribunal, repintar obras de arte não conformes com os preceitos iconográficos estabelecidos, reprimir as minorias cristãs-novas, velar pela obediência aos valores de Trento, assegurar o cumprimento das normas de «decorum» nas imagens e pinturas destinadas a culto – em suma, assumir zelosamente o modelo religioso contra-reformista tornado dogma único de intolerância[186].

Sabemos que em Lisboa essas tarefas inquisitoriais couberam, por exemplo, a António Pereira, pintor que se sabe ter sido mandado à igreja de Santas Justa, em 1657, cobrir de tintas pretas

[186] Nem sempre era pacífica a exposição dos retratos dos condenados às portas das igrejas de Évora: em 1624, um mercador de nome António Viegas foi denunciado ao Santo Ofício com outros por ter mostrado indignação por certa condenação: *«perante o Retrato de hum homem que foi relaxado pello Stº Ofº de Lixboa e que alli se mostrava diante de pessoas e que algumas dellas erão de nação, estavão descubertas como que lhe fazendo reverencia»*... (ANTT, *Cadernos do Promotor do Santo Ofício de Évora*, Lº 217, anos de 1575 a 1648, fl. 427 e segs.). Viviam-se tempos de extrema intolerância e ódios acumulados.

um certo quadro classificado pelos visitadores como «indecente»... Em Coimbra, essas funções eram assumidas no início do século XVII por Álvaro Nogueira, um pintor que se formara em Roma, nos estaleiros de Sisto V, o que confirma os apurados critérios de escolha dos censores do Santo Ofício... De Domingos Vieira, o *Escuro*, famoso retratista da época filipina, sabe-se que em 1627 viu ser raspada e destruída uma composição sua executada para um altar da igreja do Monte de Caparica, cujas pretensas imprecisões na representação do dogma imaculista provocaram aceso escândalo e sucedâneas admoestações ao pároco e ao pintor na barra do tribunal do Santo Ofício[187].... Estes casos eram frequentes e constituíam sérios avisos a quem, nestas épocas, encomendava ou produzia imagens de culto, no sentido de integralmente se respeitarem as normas conciliares a esse propósito emitidas.

Francisco Nunes Varela(?), *São Francisco Xavier intercedendo junto à Virgem Maria para que acalme Cristo em fúria com o Mundo*. Cerca de 1660. Igreja do Convento de São Paulo de Portel.

[187] Cfr. Vitor Serrão, «Propaganda e dogma na pintura barroca portuguesa: o credo imaculista e o combate à heresia num painel do convento de Nossa Senhora da Conceição da Covilhã» (volume de *Memoria Artis, Estudos de Homenagem a Dolores Vila Jato,* Universidade de Santiago de Compostela, 2003, vol. II, pp. 520-531.

Os condicionalismos de Évora, cidade ultra-católica por excelência, sede de um vasto território arquiepiscopal e de uma das mais poderosas e funcionais bases da Inquisição[188], tornavam este processo de vigilância dos usos e costumes das populações ainda mais cuidadoso, com acento especial no rigor da representação imagética. O mestre pintor de óleo tornou-se assim, em muitos casos, um verdadeiro censor – da arte pública em geral e da por si produzida[189]... Num curiosíssimo quadro existente num altar da igreja do convento paulista de São Paulo, em Portel, um cliente ligado à Companhia de Jesus fez pintar, em finais do século XVII, uma rara cena alegórica onde se admira *São Francisco Xavier intercedendo junto à Virgem Maria para que acalme Cristo irado com o Mundo*. Vemos aí Jesus Cristo, em lugar central, sobre nuvens e com um feixe de raios na mão, em acção de castigar a humanidade maculada pelo pecado da heresia, representada por um globo terrestre, em baixo ao centro, enquanto que o santo jesuíta, de joelhos junto ao globo, se dirige à Virgem Maria, na sua oração, em pose de interceder pelos homens e de justificar as suas fraquezas. A obra, que se deve provavelmente ao pintor Francisco Nunes Varela (filho do muito referido Pedro Nunes, que pintou a tábua do Carmo de Évora atrás estudada), atesta o grande poder de eloquência das imagens pintadas e a sua larga força propagandística em terras alentejanas durante os "anos de ferro" da Contra-Reforma. Telas como esta, mostrando uma visão celeste com sentidos escatológicos, funcionava em pleno, ao tempo, como mediadora da prática religiosa junto de populações como as do Alentejo profundo, onde os focos de dúvida e os desvios ao dogma impunham uma vigilância redobrada por parte dos inquisidores e dos seus agentes. Que esta memória específica (como aquela que o citado quadro de Portel quis narrar) tenda depois a diluir-se e a perder-se, por perda do sentido inicial dos programas e encomendas – levando a que se ignore totalmente o que as obras de arte quiseram representar, e as ideias expressas pelos

[188] Sobre este ambiente, cfr. a obra fundamental de António Borges Coelho *A Inquisição em Évora*, ed. Caminho, 2 volumes, Lisboa, 1987, e Francisco Bethencourt, *História das Inquisições*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.

[189] Flávio Gonçalves, *op. cit.*, 1963.

seus mentores –, apenas revela a necessidade de a História da Arte cumprir melhor o seu papel, que é o de devolver memória a formas que o tempo e a ignorância dos homens despiram de significação.

Pedro Nunes, *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock combatendo a iconoclastia*. Cerca de 1620.Évora, igreja do Carmo. Pormenor.

4. Dois casos de pintores eborenses sentenciados pela Inquisição.

Referenciam-se neste estudo, enfim, dois casos de pintores activos em Évora e que foram nestes anos do início de Seiscentos admoestados pela Inquisição devido à sua conduta de «suspeita» ou ao facto de terem pintado representações «pouco decorosas».

A 7 de Agosto de 1613, compareceu perante o Inquisidor de Évora Simão Barreto de Moura, acompanhado de um intérprete, o pintor holandês Jerónimo de Vich, de vinte e dois anos de idade, natural da cidade de Delft, onde nascera em 1591, e que estadeava em Évora havia pouco pelo facto de se encontrar ao serviço do

Marquês de Mallegón[190]. Apesar de ser baptizado, como provou, e se declarar católico, o jovem pintor foi alvo de apertado inquérito por se ter sabido que a sua mãe Marta João era calvinista e que em Delft, em criança, cantara os salmos de David junto a seus familiares. Declarou o pintor holandês que aos oito anos estivera em Londres em casa de Jan de Doubere, um flamengo católico e que aos dezasseis anos fora para França servir o Arcebispo de Rouen como seu criado, e aprendendo a arte da pintura, seguindo mais tarde para Madrid. Declarou-se ser bom católico, dizendo que se confessava aos padres da Companhia de Jesus, sempre vivendo na fé católica, e que depois de voltar à sua cidade natal nunca mais frequentara a igreja dos calvinistas, nem seu pai lho consentia. Dada, porém, a dureza do interrogatório que o artista sofreu, impedindo-o de cumprir as tarefas que tinham motivado a sua chamada à cidade, o próprio Arcebispo de Évora D. José de Melo interveio no processo, escrevendo ao Padre Manuel dos Anjos para que assistisse às diligências e desse a possível protecção ao artista; é óbvio que o Cabido pretendia vê-lo liberto a fim de que concluísse as obras em que estava envolvido (e que ignoramos exactamente quais fossem), mas também se mostra sintomático o ambiente de conflitualidades que se verificava entre o clero regular e as estruturas do Santo Ofício, nem sempre pacíficas...

A 14 de Agosto de 1613, vistos os autos, o Santo Ofício decidiu ilibar o pintor Jerónimo de Vich da ameaça de excomunhão que sobre ele chegara a pairar, mas não deixou de o admoestar a que não voltasse ao Estado da Holanda e a que fosse instruído nas *«coisas da fé»*, tendo ainda de pagar as custas do processo. O pintor quedou-se na cidade alentejana por vários meses, a realizar os trabalhos que tinham determinado a sua vinda, pois ainda em 13 de Maio de 1614 aí se encontrava; então, o Santo Ofício autorizou a sua saída de Évora, não deixando de repetir todas as admoestações que haviam sido feitas no processo e que deviam ser cumpridas à risca[191]. Não sabemos que tipo de obras prendiam em Évora este pintor

[190] ANTT, *Inquisição de Évora*, proc° 5868. Informação inédita de Isabel Drumond Braga, a quem muito agradecemos a comunicação.

[191] ANTT, *Inquisição de Évora*, proc° 5868.

neerlandês até hoje completamente desconhecido, nem os méritos da sua arte, mas torna-se claro, se dúvidas houvesse, que a actividade de um pintor, de um escultor ou de outro produtor de imagens estava, mais do que nunca, rigidamente vigiada e regulada, e que os funcionários da Inquisição possuíam uma rede de informações extremamente eficaz e com contactos muito fortes, seguindo seus passos e controlando os seus trabalhos, as suas relações e as suas próprias ideias em matéria religiosa. Como é óbvio, os estrangeiros eram alvo de maior suspeita e, por isso, vigiados com redobrada atenção. O facto de Jerónimo de Vich estar ao serviço do Marquês de Magellón e Frechilla, Infante D. Duarte (1569-1627), irmão do poderoso Duque D. Teodósio II, liga-o ao mecenato da Casa de Bragança, o que constitui facto digno de assinalar, e mostra a competência do artista. Ao apoio do citado Marquês de Magellón se deveu, aliás, a edição da famosa *Etiopia Oriental* de Frei João dos Santos, publicada em Évora em 1609.

Do pintor Pedro Gonçalves de Abreu, natural da vila de Fronteira, onde nasceu em 1630, e morador em Évora, sabe-se que foi detido em Janeiro de 1652 pelos funciónários do Santo Ofício de Évora por alegadas *«práticas de feitiçaria»*[192]. Um frade da Ordem de São Bernardo, Frei Domingos da Costa, denunciara-o por utilizar mezinhas curativas e realizar feitiços, bem como sua mulher, e de manter, segundo disse, *«rituais de culto do demónio»*. Outro depoimento chega a insinuar que o detido mantivera *«trato e falação com o Demonio»*, e que fizera uma *«oração a Santo Erasmo»*, além de que fizera, mais ou menos em Novembro de 1651, *«huma pintura com a figura do Demonio pintada em hum papel e que a tinha adorado de joelhos»*. Num dos depoimentos, ficava-se a saber que o detido, além das presumidas práticas de bruxaria e de veneração a Satanás, também tinha maltratado imagens sagradas. Como sempre, o corpo de depoimentos dos denunciantes e coro de depoimentos de gente crédula prevaleceu no processo, que conduziu à condenação do jovem pintor. A 6 de Março de 1653, o Tribunal obrigou Pedro Gonçalves de Abreu, *«herege apostata»*, a abjurar publicamente de suas culpas, durante o terrível auto-de-fé desse dia, evitando *in*

[192] ANTT., *Inquisição de Évora*, proc° 3865 (Maço 401).

extremis o relaxamento em carne por mostrar arrependimento, mas sendo condenado a três anos de degredo nas galés, «*onde servirá ao remo e sem soldo*». Após esses três anos de degredo, Pedro Gonçalves de Abreu, «*sem offiçio*», foi desterrado para a vila de Santarém, com obrigação de penitências espirituais e impedido de poder trabalhar, sem deixar, por isso, qualquer rasto das suas actividades artísticas, sendo provável que deixasse de pintar depois de cumprir a pena e após um doloroso processo em que deixara de ter as condições necessárias para exercer a profissão.

Já eram conhecidos, entretanto, os processos do pintor António Rodrigues, natural de Albufeira, sentenciado num auto-de-fé em Évora em 1664 depois de, alguns anos antes, já ter estado envolvido num outro processo inquisitorial onde foi referenciada a sua origem cristã-nova e, também, um escabroso caso de práticas de feitiçaria através de um quadro do *Martírio de Santo Erasmo* por ele pintado, que ao que parece cedera a uma mulher acusada de magia negra para fins inconfessáveis de culto demoníaco[193]. Sabe-se, ainda, que no auto-de-fé que a Inquisição de Évora levou a cabo em 26 de Novembro de 1673, em que saíram cento e quarenta e quatro penitentes, embora excepcionalmente não houvesse relaxados em carne, foram sentenciados os pintores da vila do Alvito Francisco Nunes e Luís Nunes, com abjuração de judaísmo, cárcere e hábito a arbítrio[194].

5. Propostas para um programa integrado de estudos.

Os estudos de iconografia de arte religiosa da Idade Média têm sido levados a cabo com incidência, desde os ensaios fundamentais de Émile Mâle, quer em torno da narratividade dos programas hagiológicos tratados, quer na verificação da sua distribuição e estatística, quer na definição de códigos e atributos simbólicos, ou através da verificação mais ou menos fiel de estampas (em geral ítalo-

[193] Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes...*, 2ª série, Lisboa, 1907, pp. 66-69.

[194] Túlio Espanca, « Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII», *A Cidade de Évora*, nºs 13-14, 1947, pp. 109-213, refª pp. 161-163.

flamengas), quer ainda em termos da especificidade de artistas e de «escolas». Tais abordagens são essenciais e abrem pistas sedutoras em termos estilísticos, formais, de definição de gostos dominantes, etc, que vigoram na paisagem artística das épocas em apreço. Mas falta, também, saber analisar – com recorrência maior à Iconologia – as obras de arte (neste caso as da Contra-Reforma portuguesa) atentando num conjunto de aspectos e de procedimentos que, a ser cumprido com exaustividade, virá com toda a certeza iluminar-nos sobre um tema tão caro como é o das estratégias da representação imagética e das suas implicações sociais segundo o figurino dominante.

Para quem, como nós, entende a História da Arte como uma área científica dotada da mais vasta interdisciplinariedade, vocacionada para a prescrutação tanto quanto possível integral das obras de arte particulares, vistas como discursos estéticos fascinantes e inesgotáveis e marcadas por lógicas de programa interno e interdependências eu inevitavelmente mantêm com contextos ideológicos determinantes, esse será sempre o caminho de pesquisa a percorrer.

Assim, cabe à História da Arte saber analisar, em perspectivas alargadas e pluridisciplinares, temas e questões como as que se seguem:

1. razões e critérios que regeram a iconoclastia católica, verificada tanto numa dimensão pública, devidamente justificada pelos seus ideólogos (que conduziu à repintura de quadros, picagem de frescos antigos, enterramento de esculturas medievais, alterações impostas na composição de pinturas, proibição de entrada de determinadas estampas, etc etc), quer numa dimensão inconsciente e expontânea (que conduziu aos muitos casos de imagens, pintura, azulejos, etc, onde as figuras do demónio e do judeu, por exemplo, são aspadas e feridas pelos fiéis, num gesto de esconjuração mágica dos seus inimigos e dos seus medos ancestrais).

2. razões da manutenção de códigos imagéticos, à margem do contrôlo rígido de uma iconografia oficial, de temas e representações proibidas ou não toleradas (caso das Trindades Trifontes estudadas por Flávio Gonçalves, declaradas não-conformes ao dogma católico com o Concílio de Trento, mas que nem por isso deixaram de aparecer em algumas decorações de igrejas portuguesas em tempo

de Contra-Reforma[195]), o que coloca a questão de coexistirem mecanismos de continuidade de representação, a par de um mais que provável afrouxamento do contrôlo inquisitorial e episcopal em muitas zonas rurais, onde as velhas fórmulas cultuais se mantiveram incólumes.

3. linhas de estratégia utilizadas pela organizada militância de círculos de propaganda de cigilância da Igreja Católica, em todos os seus níveis e estruturas, para combater a iconoclastia dos protestantes e judeus, e outras minorias com práticas ancestrais de ritualidades de feitiçaria, e as suas manifestações de hostilidade contra as imagens religiosas (como se atesta pelo extraordinário quadro de Pedro Nunes atrás analisado, exemplo maior e esclarecido dessa propaganda em larga escala).

4. níveis de articulação entre a imagem pintada, a escultura de culto, a palavra dita, a prédica, a oração, os textos moralizantes e as cartilhas devocionais para instituírem, no seu conjunto e na ligação entre si, uma linguagem única de apropriação das obras de arte ao serviço de uma estratégia de catequização em larga escala.

5. e, enfim, as ideias e as estratégias visando a renovação efectiva do modelo artístico apresentado, e os fundamentos dessa viragem, o que explicará, no caso da Contra-Reforma portuguesa, o abandono gradual da retórica maneirista e a opção por uma linguagem mais aberta ao naturalismo, ao tenebrismo e ao realismo, com novas fórmulas de criação / invenção articuladas com o sentido do convencimento e do apelo à oração, à luz do conceito tridentino de *decorum*.

---

[195] Flávio Gonçalves, «A Trindade Trifonte em Portugal», sep. de *O Tripeiro*, 6ª série, ano II, Porto, 1962. Neste interessantíssimo estudo, revela-se a existência de uma *Trindade Trifonte* num retábulo seiscentista na igreja de São Martinho do Campo (zona de Santo Tirso), o que mostra como as normas sinodais nem sempre eram respeitadas, ou, antes, eram inconscentemente desrespeitadas à luz de fidelidades subterrâneas, trans-memoriais, que nada têm a ver com actos de heresia. Posso acrescentar que no ciclo de frescos seiscentistas do convento de Santa Mónica de Velha Goa, na antiga Índia Portuguesa, volta a aparecer uma representada *Trindade Triândrica*, assim como aparece também no programa fresquista da igreja do Hospital da Misericórdia de Alcântara, na Extremadura espanhola, junto à fronteira portuguesa da Beira Baixa.

IV

O Ciclo da História de Tobias Encomendado pelo Bispo--Conde D. Afonso de Castelo Branco. Contributos para uma Lição Histórica, Artística e Iconológica.

a Rui Oliveira Lopes e a António Filipe Pimentel

* O Autor agradece a António Filipe Pimentel, a Marco Daniel Duarte (autor das fotografias), a Ana Goulão (Reitoria da Universidade de Coimbra), a Pedro Dias, a João Paulo Chaves (Atelier Edmundo Silva / Peritagem e Restauro), a Luís Urbano Afonso, ao pároco de Vila Seca (Condeixa), a Carla Alexandra Gonçalves, a Maria José de Azevedo Santos e aos funcionários do Arquivo da Universidade, todo o apoio, informações e facilidades de pesquisa.

1. Introdução.

Existem no Museu de Arte Sacra da Universidade de Coimbra, procedentes do antigo colégio da Companhia de Jesus, onde deram entrada por oferta do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco, e durante muitos anos conservadas em más condições no coro alto da Capela de São Miguel dos Paços Reitorais, oito pinturas sobre madeira do fim do século XVI ou início do século XVII, obra de um artista educado na tradição maneirista vigente, que representam os diversos passos narrativos da *História de Tobias*. Trata-se de um conjunto de tábuas que, juntamente com outras peças e alfaias litúrgicas, foram oferecidas pelo culto prelado para decorarem as primitivas instalações dos jesuítas na cidade mondeguina, aquando da colocação da primeira pedra da igreja em 1598[196].

Estamos perante um ciclo pictórico do maior interesse iconográfico, dada a raridade de representações com este temário do Antigo Testamento. A lenda da viagem de Tobias à Terra dos Medos, ocorrida, segundo é tradição, por volta do ano 705 a. C., constitui uma das mais fascinantes e menos conhecidas histórias do *maravilhoso* bíblico, embora integrada nos livros dêutero-canónicos e, por isso, vista muitas vezes com desconfiança face ao seu tónus apócrifo: A história trata, em suma, do elogio conjunto dos valores da provação, da humildade, da coragem, do despojamento, da castidade e da abnegação em nome da fé, através dos feitos aventurosos do hebreu Tobias. Este jovem, descendente da tribo

[196] Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, «Folhetim. Miscellanea», jornal *O Conimbricense*, nº 1325, de 9 de Outubro de 1866.

de Naphtali, na Galileia, era filho de Tobit, um homem justo que o rei tirano Shalmaneser mandou deportar para Thisbe no ano de 721 a. C. e que foi de novo alvo de repressão no tempo do seu sucessor, o rei Sennacherib, inimigo acérrimo do povo judeu, por ter realizado obras piedosas e contrárias à lei assíria, como socorrer os escravos, fazer esmola aos mais necessitados e dar enterro aos hebreus mandados assassinar pelo déspota (*Tob. 1, 1-22*). Depois da morte de Sennacherib, Tobit foi amnistiado e pôde regressar a Ninive com sua mulher Anna e seu filho Tobias, vivendo do seu trabalho e praticando obras de caridade, mas seria, por vontade de Deus, cegado no sono pelos excrementos de uma rola, a fim de ser posto à prova na sua fé (*Tob., 2, 10-11*). A vida passou a ser difícil para o agregado familiar de Tobit, depauperado nos seus bens. Face às decorrentes privações económicas com que a família passou a viver, com insultos mordazes dos parentes para quem a sua fé inabalável em Jeovah não fazia sentido depois da punição recebida, e mesmo com a incompreensão da própria esposa pela abnegação demonstrada perante as agruras, o cego Tobit, então com cinquenta e oito anos de idade, continuou a louvar Deus apesar do cruel castigo que o vitimara. Durante as orações, Deus fê-lo recordar-se então de certa quantia em dinheiro que, havia muito, emprestara ao seu parente Gabael, da cidade de Ragès, e por isso enviou seu filho Tobias a essa cidade (a actual Shahr-e-Rey, perto de Teerão), na longínqua Terra dos Medos, a fim de resgatar os dez talentos de prata que lhe eram devidos (*Tob., 4, 20-21*). Preparando-se o menino para empreender a viagem, com o seu cão branco, apareceu-lhe um misterioso viajante, de nome Azarias, que se ofereceu para acompanhar Tobias, depois de assegurada a conivência de seus pais, na longa e perigosa expedição (*Tob., 5, 11-13*). Este Azarias era na realidade, disfarçado de jovem mortal, o Arcanjo São Rafael, que fora mandado à terra por Jeovah a fim de proteger o filho de Tobit dos perigos com que o demónio Asmodeus o iria assombrar durante a travessia. Asmodeus é o demónio destruidor (*Tob., 3, 8*), o mesmo Abbadon do *Apocalipse* (IX, 11), que predisse a Salomão a destruição do Templo.

Sob protecção do Arcanjo São Rafael, Tobias irá pescar nas águas do rio Tigre, a certo momento da viagem, um gigantesco

peixe (*Tob., 6, 2-4*) cuja pele e entranhas conservou, por conselho de Azarias, pois lhe permitiriam vir a afungentar o demónio tentador, assim como o fel, com o qual iria devolver a vista a seu pai, no termo da viagem. Ao chegarem a Ecbatana, a meio do percurso da viagem para Ragès, Tobias e Azarias foram albergados pela família de Ragouel e de sua mulher Edna, e nesses dias, por conselho do Arcanjo, irá casar com a filha destes, a formosa Sara, depois de conseguir o consentimento de seus pais e de firmar um juramento no sentido de a libertar da maldição do demónio que sobre ela pesava e que vitimara já sete anteriores pretendentes (*Tob., 7, 8-14*). Impondo-se manter jejum e castidade para poder enfrentar Asmodeus, que matara na noite de núpcias os sete noivos de Sara, o jovem Tobias seguiu as precisas indicações de Azarias, o disfarçado Arcanjo protector: assim que os noivos foram recolhidos na câmara nupcial, oraram a Deus, guardaram castidade e, conforme ao conselho de Rafael, Tobias queimou na lareira do quarto o coração e o fígado do peixe miraculoso, cujo fumo fez banir para sempre o demónio Asmodeus, que logo fugiu, desterrado para as distantes terras do Egipto (*Tob., 8, 2-4*). A consumação do casamento deu origem a grandes festins que se prolongaram por catorze dias (*Tob., 8, 19-21*). Entretanto, Tobias quedou-se em Echbatana em casa da mulher e dos sogros e, num voto de confiança, ordenou a Azarias que fosse a Ragès recolher a dívida de Gabael, levando consigo um criado e dois camelos (*Tob., 9, 1-5*), e que regressasse com o dinheiro devido, o que o Arcanjo cumpriu com brevidade.

Aproximava-se, pois, a hora do regresso a casa. Com o anúncio do retorno a Ninive, Tobias, Sara e Azarias despediram-se de Ragouel e Edna e empreenderam a viagem para casa, cumulados de oferendas dos anfitriões. Tinham-se passado oito anos desde que o pai de Tobias cegara e que a viagem fora iniciada. Ao chegarem a Ninive, o primeiro acto de Tobias será o de sarar o seu pai Tobit da cegueira, através da aplicação nos olhos cerrados do fel extraído do peixe miraculoso (*Tob., 11, 7-14*), e ambos entoam uma oração em louvor a Deus pelo milagre da recuperação da vista. Curado que foi o pai da cegueira e recuperados os bens familiares, Azarias revelar-se-á finalmente como sendo o Arcanjo Rafael enviado por Deus para cumprir essa missão (*Tob., 13*), e regressará ao céu ao

som dos salmos cantados por Tobias e os seus familiares. São estes, em suma, os episódios do livro deutero-canónico que as pinturas em apreço, com grande dose de detalhes, nos narram.

Apesar do alto interesse iconográfico que estas oito peças procedentes do antigo Colégio dos jesuítas de Coimbra oferecem para estudo do gosto artístico e para a caracterização da simbologia das imagens e textos sagrados nos anos de transição do século XVI para o XVII, e que um recente restauro veio revalorizar[197], possibilitando um olhar mais seguro sobre as composições e determinando valências estéticas até então insuspeitas, são bem escassas as referências que a seu propósito existem na bibliografia disponível sobre o património conimbricense. De facto, tais pinturas só raramente aparecem citadas: primeiro, num artigo de imprensa do erudito Joaquim Martins Teixeira de Carvalho em 1866, citando-as entre outras ofertas que o Bispo-Conde fez para o nóvel Colégio jesuítico[198]; depois, numa breve passagem do tomo do *Inventário Artístico de Portugal* de Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves dedicado à cidade em 1947[199]; em que também se referem os quadros, de seguida, em breve citação de Pedro Dias e J. J. Carvalhão Santos num livro sobre a pintura maneirista coimbrã e os seus programas iconográficos[200]; enfim, num valioso artigo

[197] Tratamento realizado pela equipa do técnico João Paulo Chaves, Atelier Edmundo Silva / Peritagem e Restauro, 2003-2004. Os quadros encontravam-se prejudicados por repinturas e vernizes hodiernos.

[198] Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, «Miscellanea», *O Conimbricense*, nº 1325, de 9 de Outubro de 1866.

[199] Vergílio Correia e António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. II. Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947, p. 105: «Entre as pinturas, há algumas de segunda categoria, do século XVI: uma grande "Visitação', três pequenas cenas da "Paixão' e, no coro, oito quadros da "Vida de Tobias' que o Dr. Joaquim Teixeira de Carvalho identificou como sendo os que o bispo-conde Castelo Branco doara aos jesuítas, todas obras inferiores».

[200] Pedro Dias e J. J. Carvalhão Santos *A Pintura Maneirista de Coimbra. Ensaio Iconog. ráfico*, Coimbra, 1988, p. 72: «Polémica também para o campo protestante era a História de Tobias descrita no Antigo Testamento, que era considerada apócrifa e acusada de fomentar o culto dos anjos. Curiosamente, deverá ter sido principalmente a vontade de destacar a acção do Anjo da Guarda, no

de António Filipe Pimentel sobre a figura, personalidade e obra mecenática do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco[201]. Além destas, não se conhecem outras considerações emitidas a respeito da existência deste ciclo pictórico. O facto de se considerar uma obra de «pintura de segunda categoria», nas palavras de Nogueira Gonçalves[202], foi uma das razões para que o estudo do ciclo, que se encontrava em deficiente estado de conservação, nunca merecesse ser empreendido.

A limpeza recente das tábuas, todavia, a par do processo de crescente reabilitação da arte maneirista portuguesa e das suas qualidades intrínsecas, possibilitou que uma mais favorável apreciação dos seus méritos pudesse ser agora desenvolvida. É no estudo do programa imagético seguido, e à luz do que se conhece da personalidade de D. Afonso de Castelo Branco (1522-1615) – prelado que governou a diocese de Coimbra de 1585 a 1615 com grande diligência e fartura de obras, após ter sido doutor em Teologia pela Universidade de Coimbra, deputado da Mesa da Consciência e Ordens, bispo do Algarve e vice-governador do Reino – que poderemos vir a encontrar novos elementos para a compreensão iconológico-simbólica do conjunto pictórico por si custeado e para detectar as razões que levariam a escolher um temário tão complexo e aparentemente tão afastado dos ditames de *decoro* e de *clareza*, ao tempo sempre invocados como matriz para as representações religiosas. Acresce o facto de o Bispo-Conde ter tido a seu cargo nos anos de *munus* conimbricense, como seu «criado» e «pintor privativo», um artista de provável origem castelhana chamado Mateus Coronado, o que abre novas pistas de trabalho para o estudo globalizante do *Ciclo de Tobias* conservado no Museu de Arte Sacra da Universidade.

caso concreto o Arcanjo S. Rafael, que levou à realização de toda uma série sobre a Vida de Tobias, oferecida em 1600 pelo Bispo D. Afonso de Castelo Branco ao Colégio da Companhia de Jesus, e de que se conservam oito tábuas rectangulares no alto-coro da Capela de S. Miguel».

[201] António Filipe Pimentel, «As empresas artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco», *Mundo da Arte*, nºs 8-9, 1982, pp. 54-68.

[202] Vergílio Correia e António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. II. Cidade de Coimbra*, 1947, p. 105.

2. O Livro de Tobias no contexto da Contra-Reforma portuguesa.

Trata-se, em boa verdade, de um ciclo imagético assaz incomum na arte portuguesa, sobretudo em primícias da Contra-Reforma, época em que a propaganda oficial insistiu em narrações decorosas e de fácil apreensão por parte das populações, características que não se adequam à complexidade e simbolismo do *Livro de Tobias*, ademais um texto considerado entre os deutero-canónicos do Velho Testamento.

A arte do Renascimento italiano só em condições excepcionais o representou, como sucede no caso de uma famosa pintura de um seguidor de Andrea Verrocchio que representa *Tobias e o Anjo*, hoje na National Gallery, considerada por Ernst Gombrich, na sequência do pensamento iconológico de Aby Warburg, como um quadro-pretexto para a exploração do tema bíblico em termos simbólicos, compondo São Rafael como o *Arcanjo da Revelação* que guia Tobias, segurando o peixe curativo, na tortuosa estrada que conduz à virtude e assim aludindo, metaforicamente, ao seu significado de Anjo da Guarda, tal como a cultura artística pós-Trento o irá preferencialmente visionar[203]. Trata-se de um exemplo que na iconografia do *Quattro-cento* florentino recebeu alguma fortuna da parte de grandes mestres – de facto, também Botticini (*Os Três Arcanjos*, Museu dos Uffizi, Florença), como um seguidor de Baldovinetti (*Tobias e o Arcanjo*, S. Maria delle Grazie em San Giovanni Valdarno), Filippino Lippi (*Tobias e o Arcanjo,* quadro na National Gallery, Londres) e o próprio Sandro Botticelli (*Calvário com santos incluindo Rafael guiando Tobias,* no Courtauld Institute, Londres), pintaram este assunto religioso[204]. O tema prestava-se, com todo o seu simbolismo, a correlações quer com retomas de

[203] Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance,* Phaidon Press, London, 1972, pp. 26-30. Cfr. também, a este propósito, R. W. Lightbown, *Sandro Botticelli,* London, 1989, e ainda E. H. Gombrich, «Botticelli's Mythologies», in E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York & London, 1969.

[204] Também Pietro Perugino representou o *Arcanjo Rafael acompanhando Tobias* (Londres, National Gallery).

um *maravilhoso* inconsciente pré-cristão quer com círculos não-oficiais de *devotio moderna,* quer com fórmulas gratulatórias ligadas a espécie de *ex-votos* propiciatórios de longas viagens. Como notou Gombrich (lembrando que o estudo dos significados de obras de arte como estas não pode nunca ser separado da apreciação das formas plásticas), a Florença do século XV acarinhou este tipo de representações desde que, em 1409, se criara na cidade a *Compagnia di Raffaello*, organização que unia, com espírito de classe, ourives e outros mestres do mundo artístico e artesanal para apoio espiritual e financeiro[205]. Algo idêntico se passaria em Lisboa, mais de um século volvido, com a Irmandade de Rafael arcanjo na igreja da Graça, de ourives do ouro – e também aí se inseriu um ciclo pictórico do historial de Tobias, certamente pensado num quadro movido por idêntico esforço de apoio mútuo dentro de uma classe específica.

Mas a verdade é que o historial maravilhoso da viagem do menino Tobias, com o seu fiel cão, seguindo o seu protector Arcanjo São Rafael à Terra dos Medos, narrado com profusão de detalhes e aventurosas peripécias no *Livro de Tobias*, não se encontra entre as temáticas favoritas da arte cristã pós-tridentina já que, à parte a figuração isolada do Arcanjo São Rafael (transmudado em *Anjo da Guarda*), o conjunto das histórias do referido livro só em contextos muito especiais foi alvo de representação específica. É certo que, isoladamente, algumas vezes se representou na arte portuguesa a cena da pesca miraculosa de Tobias no rio Tigre, desenhada por exemplo num dos fólios do célebre álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* (obra de 1545-1573, Biblioteca do Mosteiro do Escorial), por Francisco de Holanda (o fólio 62)[206], ou pintada numa tela na igreja de Santa Justa em Coimbra ou ainda numa outra hoje na igreja do Hospital de Jesus Cristo em Santarém (procedente do Convento de Santa Clara). Na citada capela da igreja da Graça de Lisboa existiu um conjunto (reduzido hoje a duas tábuas) com

[205] E. Gombrich, *op. cit.,* p. 30.

[206] Sobre este desenho de Francisco de Holanda, cfr. Vitor Serrão «O Programa Artístico da Capela do Anjo São Rafael no Mosteiro da Graça em Lisboa (c. 1590-1596)», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 2, 2003, pp. 107-143, refªs pp. 116-121.

passos da *História de Tobias*, pintado por Diogo Teixeira e seus colaboradores no fim do século XVI. Em Sevilha, conhecemos uma tela protobarroca do pintor Francisco Polanco na igreja carmelita del Santo Ángel[207], que toma inspiração num gravado maneirista de Dirck Volkerst, o Coornhert (1522-1590), por seu turno inspirado numa composição do célebre Maarten van Heemskerck (n. 1498-Haarlem, 1574). Mas trata-se, quase sempre, de casos esporádicos e só por excepção de ciclos narrativos.

Escrito em hebraico e em aramaico entre cerca de 200 e 170 a. C., várias vezes copiado (fragmentos do livro apareceram em 1952 nas grutas de Qumran, junto ao Mar Morto), e muito popularizado após São Jerónimo o verter para latim, esse texto foi considerado pela Igreja entre as pseudo-epígrafes do Antigo Testamento, enquanto que judeus e protestantes o relegaram para o acervo dos apócrifos vetero-testamentários[208]. Fosse porque o seu complexo sentido simbólico sempre suscitou muitas polémicas no campo teológico, ou porque é plausível que a sua apropriação em contextos cripto-judaicos fosse pretexto para cultuações proibidas, a verdade é que o *Livro de Tobias* se afasta dos objectivos de clareza didascálica recomendados pelos teólogos de Trento para as representações sacras em lugares de culto. A narração bíblica, que une o corporal e o espiritual na mesma estrada tortuosa, num jogo de opostos que revela um deus Jeovah que põe à prova a fé dos piedosos, um demónio Asmodeus que mortifica a casta Sara, um Arcanjo que protege os jovens noivos e um menino virtuoso que enfrenta as agruras da longa aventura em terra inóspita a fim de poder curar o seu pai da cegueira e que assume a castidade a fim de defender a noiva da maldição do demónio, é sobretudo considerada uma espécie de «romance didáctico», consubstanciado através da viagem iniciática que atesta o caminho dos virtuosos defronte das provações e contratempos e em busca da purificação interior.

[207] José Fernández López, *Programas Iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, 2ª ed. revista, Sevilha, 2002, p. 200.

[208] Cfr. Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 92-93; L. Rosto, *Introdução aos livros apócrifos de pseudoepígrafos do Antigo Testamento e os manuscritos de Qumran*, ed. Paulinas, S. Paulo, 1980; Liliana Solhaune, El Libro de Tobías: itinerario del "yo' al "nostrum'», *Cuadernos Monásticos*, vol. 36, Luján, Argentina, 2001, pp. 465-479; etc.

Com o triunfo da Contra-Reforma, a figura do Arcanjo São Rafael, chamado a «medicina de Deus» enquanto protector do menino Tobias durante a tortuosa viagem e remédio para a cura de Tobit *(Tob. 3,25; 8,3; 12,15)*, vai transformar-se paulatinamente no *Anjo da Guarda* – representado por uma figura esbelta de arcanjo que segura pela mão o menino, o qual, por seu turno, transporta o peixe cujas vísceras iriam curar o pai da cegueira, individualizando a sua iconografia através de gravados maneiristas como as estampas citadas de Dirk Coornhert, mas também outras de Cornelis Cort, de Jeronimo Wierix[209], de Philippe de Jode e de Philippe Galle e abrindo, ao mesmo tempo, mais um campo de acesa controvérsia com luteranos e calvinistas[210]. Em Coimbra, este novo tema do *Arcanjo Rafael / Anjo da Guarda* foi tratado em diversas obras, quer num aparatoso baixo-relevo da autoria de um seguidor de João de Ruão, datado de 1580, que existiu numa capela da igreja do Convento de Santa Clara-a-Velha (hoje no Museu Nacional Machado de Castro)[211], quer numa estragada tela seiscentista existente na sacristia

[209] O gravado de Jerónimo Wierix com *Os Sete Arcanjos*, base de tantas representações cristãs em pintura e escultura durante a Contra-Reforma, inspirou-se num fresco medieval descoberto em 1516 na igreja carmelita de Sant' Angelo de Palermo, onde São Miguel esmagava o dragão, Gabriel segurava o espelho e a lanterna, Rafael mostrava a píxide com os unguentos que devolveriam a vista a Tabit, pai de Tobias, que o acompanhava com o peixe, Baraquiel mostrava as rosas ocultas no manto, Uriel segurava a espada, Seatiel se apresentava em pose de oração por ter detido o sacrifício de Isaac, e Jehudiel expunha a coroa real e um cilício de três cordas. Na legenda latina desse fresco, o Arcanjo Rafael surgia identificado como "*Medicus*". A estampa de Wierix teve grande popularidade e serviu a muitos artistas, caso por exemplo de Miguel de Paiva que, numa tábua do Mosteiro de Lorvão, de 1624, a tomou em parte para a cena *São Gabriel, São Miguel e São Rafael*, do antigo retábulo-mor (V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, tese de doutoramento, Coimbra, 1992, vol. II, pp. 147-164).

[210] Émile Mâle, *L'Art Réligieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 299.

[211] Nelson Correia Borges, *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã*, Coimbra, 1979. Este interessante retábulo calcáreo de 1580, atribuído a um Mestre de Tobias (António Fernandes?), foi mandado executar para ser colocado defronte de outro com *S. Miguel Arcanjo*, datado de 1537, de mestre João de Ruão, funcionando como seu complemento num contexto tridentino de devoção aos Arcanjos, protectores-símbolo da Igreja.

da igreja colegiada de Santa Justa[212], e em outras obras. Numa das edículas do tecto afrescado, seiscentista, da igrejinha de Santa Clara, na aldeia de Sabugueiro (Arraiolos), o Anjo da Guarda guia um menino na estrada para o céu e afugenta o demónio Asmodeus, que aparece representado à direita, espreitando o caminho por onde seguem o Arcanjo e a criança. Será essa iconografia – o Arcanjo Rafael, assumido como o Anjo da Guarda, guiando através do menino Tobias todas as almas cristãs no caminho da virtude – que prevalece nas várias representações da arte portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

A narração integral da *Vida de Tobias,* dada a sua complexidade, aberta a polémicas teológicas que o espírito militante de Trento frontalmente contrariava, só mereceu ser tratada em Portugal em alguns raros ciclos moralizantes destinados a clientelas de excepção. Assim sucedeu em ciclos de tapeçaria destinados a salões palacianos (como o conjunto que existiu no Paço Real da Ribeira, em Lisboa)[213] e de azulejo talaverano para decoração cortesã (caso dos ainda subsistentes no Paço Ducal de Vila Viçosa)[214], e em conjuntos de azulejaria setecentista (como sucede numa dependência do Seminário de Almada, obra tardia de Gabriel del Barco, de c. 1700, e no Jardim das Quatro Estações do Convento de São Paulo da Serra d'Ossa, obra da segunda metade do século XVIII)[215].

Enfim, encontram-se também ciclos narrativos da *História de Tobias* em conjuntos pictóricos, mas em número assaz restrito: além do caso das tábuas da Universidade de Coimbra em apreço, apenas conhecemos o que resta de um desmembrado ciclo, outrora na Capela do Anjo São Rafael da igreja do mosteiro agostiniano de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa, onde uma irmandade de ourives criada sob invocação deste Arcanjo encomendou à oficina do pintor Diogo Teixeira, no fim do século XVI, um conjunto de tábuas

212 Vergílio Correia e António Nogueira Gonçalves, *op. cit.*, 1947, p. 36.

213 Nuno Vassallo e Silva, *As colecções de D. João IV no Paço da Ribeira,* Livros Horizonte, Lisboa, 2003.

214 J. M. dos Santos Simões, *Os Azulejos do Paço de Vila Viçosa,* Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1946.

215 Idem, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, F.C.G., Lisboa, 1980, pp. 24, 365 e 418.

Pesca miraculosa do Menino Tobias, por Mateus Coronado (?), c. 1600. Coimbra, Capela da Universidade.

Pesca miraculosa do Menino Tobias, gravura segundo modelo de Maerten van Heemskerck, c. 1550.

com a narração dos passos de Rafael e Tobias – de que restam hoje, tão-só, duas das tábuas componentes, uma com a *Partida de Tobias e Azarias para a Terra dos Medos*, outra com o *Casamento de Tobias e Sara*

em Ectabana[216]. O contexto excepcional dessa encomenda lisboeta, feita a um dos bons mestres do momento por uma confraria ligada a ilustre classe artística sediada num dos mais importantes mosteiros da capital, explica alguma coisa sobre a complexidade simbólica que envolvia sempre as representações da *História de Tobias*, nunca verdadeiramente recomendadas pelos mecenas religiosos e pelos responsáveis de programas artísticos no Portugal contra-reformado dados a sua predisposição para se abrir a debates heterodoxos e que quedaram limitadas, por isso, a âmbitos restritos ou a clientelas devocionais particularmente cultas.

3. A série da Vida de Tobias encomendada por D. Afonso de Castelo-Branco.

A inscrição latina que se destaca no belo túmulo de D. Afonso de Castelo Branco, conservado no claustro da Sé Velha de Coimbra, atesta bem as suas qualidades de homem cultíssimo, letrado e humanista: *VT PARCAE VITAM RAPV/ IT DIADEMA SEPVLCHRVM / IN AVLA SI DESIT CAELICA / REGNA TENES:/ GRANDAEVI POSTQVAM / COMPLESTI NESTORIS ANNOS / DE MISERA IN CAELVM / SEDE TRIVMPHVS ERIT:/*[217]. Verdadeiro soberano na governação de um vasto território episcopal, a figura do Bispo--Conde de Coimbra (1585-1615) foi descrita pelo historiador coevo António Coelho Gasco[218] como um erudito, *«mui avisado e galante, e*

[216] Sobre esta tão interessante série, que se prolonga ao tecto da mesma capela com novas alusões à história de Tobias, cfr. o estudo de Vitor Serrão «O Programa Artístico da Capela do Anjo São Rafael no Mosteiro da Graça em Lisboa (c. 1590-1596)», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 2, 2003, pp. 107-143.

[217] Segundo a tradução livre do saudoso Prof. António Nogueira Gonçalves (registada em António Filipe Pimentel, *op. cit.*, pp. 66-67), o epitáfio (datado de 1633) pode ler-se assim: *«Assim como as Parcas (lhe fizeram) à vida \ o sepulcro arrebatou-lhe o alto cargo (a mitra). \ Se no palácio faltaste / possuis o reino celeste. \ Depois que completaste os anos \ da grande idade de Nestor, \ em lugar desta mesquinha marcha (a vida terrena) \ obterás a glória celeste»*.

[218] António Coelho Gasco, *Conquista, Antiguidade e Nobreza (...) de Coimbra*, cap. XX, p. 144.

de grande casa de família», magro e de alta estatura, bom conversador, amante do esplendor, que gostava de se apresentar nas saídas dentro de um galante coche (o primeiro que houve em Coimbra), e que prodigalizou grandes edificações na cidade, apesar de ter encontrado amiúde a resistência dos conventos e mesmo do próprio Cabido da Sé, contrários a alguns dos seus projectos de renovação[219].

D. Afonso ordenou grandes obras nos paços episcopais a partir de 1592, recorrendo ao arquitecto Filipe Terzi, lançou as fundações do Colégio de Santo Agostinho ou da Sapiência (cuja constituição geraria depois conflitos com os crúzios), deu início ao grande Colégio dos jesuítas, a actual Sé Nova, em 1598, ergueu e dotou o Convento de Sant'Ana (cuja igreja foi demolida em 1908 para ser adaptada a quartel), custeou as decorações do coro e da sacristia nova da Sé Velha (1598-1607), renovou os Paços universitários[220], ajudou a defender a povoação costeira de Buarcos das investidas dos corsários ingleses, envolveu-se no processo de canonização da Raínha Santa Isabel para cujo efeito encomendou (em 1612) a urna de prata e cristal com as suas relíquias, enriqueceu de alfaias o tesouro catedralíceo, deu festejos condignos às relíquias de São Teotónio em 1603, e ordenou, entre muitas outras obras, a série de pinturas da *Vida de Tobias* para ornamento da nova casa dos jesuítas enquanto a construção da sua igreja e das suas instalações definitivas se protevava.

Para António Filipe Pimentel, o Bispo-Conde assume-se uma «grande figura de senhor eclesiástico, produto de uma mentalidade moderna, humanista e renascentista, gerada no *Quattrocento* italiano, que se traduziu num ideal político em que o poder do Príncipe se aferia pela grandeza das suas edificações e do protectorado que exercia sobre os artistas do seu tempo»; assim, a ele ficou devendo o Maneirismo coimbrão o patrocínio de numerosas obras de vulto e,

[219] Cfr., entre outros, Manuel Augusto Rodrigues, "D. Afonso de Castelo Branco, estudante da Universidade de Coimbra, Bispo do Algarve e de Coimbra – a sua *concio* num auto-de-fé", sep. do *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. XV-XVI, 1997.

[220] António Filipe Pimentel, «O Paço das Escolas e a Universidade, Marcos do Património da Humanidade», in *Universidade de Coimbra*, Coimbra, Universidade, 2003.

«se a cidade foi alvo durante a época filipina de um importante surto construtor – de que são exemplo a Porta Férrea da Universidade e a Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz –, foi D. Afonso, sem dúvida, um dos seus principais agentes, estendendo o seu inesgotável mecenato muito para além dos que com ele privaram e ultrapassando mesmo as fronteiras da sua diocese e do país»[221].

A obra encomendada em fins do século XVI ou início do XVII pelo Bispo-Conde é formada por oito grandes tábuas de madeira de carvalho (medindo em média 800 x 1200 mm, aproximadamente, com algumas variações), que representam os citados passos do *Livro de Tobias,* seguindo um esquema de narração contínua desdobrada em sucessivos registos e utilizando cada quadro para acentuar pormenores à própria história. Temos, assim, um típico caso de *ciclo narrativo didascálico em sucessivos desdobramentos*, isto é, apto a contar uma história em imagens pela sequenciação dos seus capítulos e pelo acúmulo de pormenores laterais ao tronco narrativo, os quais se distribuem em pequenas cenas e sub-temas ou em pormenores necessários para a plena compreensão da sua mensagem[222]. A estrutura arquitectónica utilizada – um conjunto de corpos de gosto clássico, definindo câmaras, salas e compartimentos separados por níveis distintos e renques de escadas, mas sempre abertos (salvo no caso do milagre da lareira) ao mundo exterior, que se representa em paisagens de forte luminosidade – permitiu ao pintor distribuír as cenas e sub-cenas conforme à sua importância relativa a fim de acentuar a legibilidade da história e a sua compreensão simbólica integral.

Apesar de uma cultura imagética que revela certos recursos, o pintor destas tábuas (Mateus Coronado?) desenha com deficiências e revela um limitado poder de recursos inventivos, por manifesta incompreensão do processo deformativo do alteamento maneirista, ainda que se mostre relativamente informado (acaso por influência

[221] António Filipe Pimentel, *art. cit., Mundo da Arte*, 1982, pp. 65-66.

[222] Este tipo de narração, que segue idênticos preceitos utilizados na pintura do Renascimento, foi bem analisado por Fernando António Baptista Pereira, *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narratividade na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003.

das obras de Simão Rodrigues) sobre as experiências plásticas da *arte senza tempo* vigente na Itália do final do século XVI, que tanto interessavam outro pintor de Coimbra seu contemporâneo, Álvaro Nogueira, e a generalidade da pintura portuguesa na transição dos séculos XVI-XVII. O artista seguiu as gravuras de uma notável série de estampas, já atrás referidas – a série da autoria de Dirk Volkerst, chamado o Coornhert (1522-1590), gravada a partir de modelos do célebre pintor maneirista romanizado Maerten van Heemskerck, que os executou em 1548-1550 –, o que desde já mostra a relativa actualidade do artista ao serviço do Bispo-Conde (ou de quem lhe definiu o programa a pintar) face às fontes iconográficas disponíveis e para o efeito desejáveis. É interessante verificar-se como o artista seguiu os modelos gravados, quer através de réplica fidelizada (no caso da *Pesca Miraculosa*), quer com amplas liberdades na retoma de pormenores, quer ainda na utilização de duas estampas para compôr uma única peça (no caso da *Revelação da Identidade do Arcanjo*), quer introduzindo detalhes complementares da sua lavra. A análise integral de um conjunto pictórico como este oferece a possibilidade de, a par de problemas de simbologia e de narratividade, se analisarem processos de trabalho por parte de uma oficina de pintura de média bitola no final do século XVI.

A primeira cena representa *A provação de Tobit ao ser cegado pelos excrementos da rola enquanto dormia durante os festejos de Pentecostes*. Trata-se, como de resto sucede com as sete restantes pinturas, de composição rica de efeitos cromáticos e marcada por um desenho que, pesem as deficiências evidentes de factura, busca criar movimentação rítmica para acentuar o dramatismo da história. Assim, vemos Tobit, à esquerda, com sua capa vermelha que lhe cobre a cabeça e a túnica verde, a descansar junto a sacos de cereais, num intervalo da faina agrícola, no momento em que os excrementos de um casal de rolas cujo ninho se divisa nos interstícios do telhado da cabana onde se retirou lhe caem sobre a testa e o cegam. Indiferentes ao drama que decorre, os familiares estão reunidos à mesa para a festa de Pentecostes, num belo trecho de vida quotidiana pintado à direita, em plano mais recuado, divisando-se sua mulher Anna sentada, em *contraposto*, a entregar ao menino Tobias uma bandeja

com pão, cumprindo assim o desejo de Tobit de dar esmola aos mais pobres da cidade nesse dia festivo (*Tob., 2, 1-14*). No fundo ao centro divisa-se, em sombra, o enterro de um defunto por Tobit, pois o virtuoso hebreu interrompera os festejos para dar sepultura a um judeu que nesse dia falecera de morte violenta, facto que sucedera imediatamente antes de adormecer e de ser vítima dos excrementos que o cegaram. O pintor tomou livremente a composição gravada por Dirk Coornhert para compôr esta primeira cena do historial de Tobias, dispondo as várias sub-cenas em planos distintos, tal como na estampa, a fim de orientar a narração imagética.

Na segunda pintura, vemos a cena de *Tobias apresentando Azarias, seu companheiro de viagem, e despedindo-se de seus pais Tobit e Anna*. De novo o artista segue com liberdade a estampa de Coornhert, invertendo as posições dos intervenientes, no agrupamento principal, à esquerda, e colocando ao fundo à direita a sub-cena da entrega a Tobias por seu pai da carta com que reclamaria a dívida monetária de Gabael, vislumbrando-se num último plano o trecho de paisagem verdejante e montanhosa que preanuncia o início da viagem. Azarias, pintado como peregrino, mas deixando vislumbrar as asas de Arcanjo (*Tob., 5, 4-15*), saúda o cego Tobit, sentado num cadeirão, Anna ora de mãos postas e expressão ansiosa, depois de criticar o marido por pôr o filho em tão altos riscos, e o jovem Tobias apresta-se, com o seu bordão e farnel e a companhia do cão branco, a iniciar a viagem para a Terra dos Medos. A estrutura compositiva do episódio recorre, de novo, à compartimentação do espaço intestino, com degraus que afastam as sub-cenas e simulam os diversos tempos em que se distribui a narrativa. Há pormenores interessantes de caracterização do quotidiano, como o sub-tema da entrega da carta a Tobias, na escrivaninha da câmara paterna, com tinteiro, pena e papel dispostos no tampo da mesa. Na paisagem do fundo observa-se já a partida de Tobias e Azarias, enfrentando as terras inóspitas.

O terceiro painel representa *Tobias e a pesca miraculosa no rio Tigre, junto a Azarias*. Trata-se de um dos passos do livro deutero-canónico que foi pintado com maior fidelidade às estampas de Coornhert que lhe serviram de inspiração. Ao centro, Tobias segura o gigantesco

peixe, cumprindo as indicações de Azarias / Rafael, de pé à esquerda. Num segundo plano mais recuado, ambos retalham o peixe e lhe retiram as vísceras que servirão para sarar Tobit e para combater o demónio Asmodeus. Num terceiro registo, ou sub-cena, vemos à direita, ao longe, a retoma da viagem pelos dois jovens intrépidos, que se dirigem para a cidade de Ecbatana, já visível no fundo, entre verdes frondosos e no sopé de uma alta montanha. O movimento narrativo é também sublinhado pelo cão de Tobias, que assiste sentado à pesca miraculosa e volta a surgir, na sub-cena da preparação do peixe, devorando os seus restos.

O quarto painel representa a *Chegada de Tobias a Ecbatana, sendo saudado por Ragouel, sua mulher Edna e sua filha Sara na presença de Azarias*. De novo um idêntico plano arquitectónico com um renque de escadas divide as sub-cenas em que se desdobra a composição: no principal, as cinco personagens da história saúdam-se, com Ragouel e Tobias abraçados ao centro; ao fundo à esquerda, o festim de acolhimento em que Ragouel conta a maldição que paira sobre Sara por artes do demónio Asmodeus (*Tob., 7, 10-12*), antes de o jovem se declarar como seu pretendente, apesar do cruel destino dos sete anteriores noivos. À direita, num trecho de vida doméstica muito curioso e livremente captada, o pintor representou os criados da casa de Ragouel em plena faina na cozinha, preparando a refeição, a matarem um borrego, enquanto que no quintal anexo se vêem duas mulheres tirando água do poço, galinhas debicando o milho e outras figuras em movimento.

O quinto painel representa *Tobias e Sara no quarto nupcial, no momento em que o fumo das entranhas do peixe miraculoso afugenta o demónio Asmodeus*. Única cena de interior de todo o ciclo, segue também com fidelidade a gravura de Coornhert, com o mesmo recurso à compartimentação das sub-cenas a fim de acentuar o carácter narrativo deste passo (*Tob., 8, 1-21*). À esquerda, ao fundo, Sara e Tobias oram a Deus, de joelhos, junto ao leito de núpcias. À direita, num primeiro plano, Azarias / Rafael ordena a Tobias que queimasse o coração e as vísceras do peixe miraculoso a fim de banir definitivamente o demónio Asmodeus, que se vislumbra dentro da lareira, fugindo dos fumos purificadores.

O sexto quadro representa *O Casamento de Tobias e Sara em Ectabana*, na presença de Ragouel, que une os noivos, de Rafael, à esquerda, e de Edna, à direita; num segundo plano, ao fundo à direita, documenta-se o festim de matrimónio, que se prolongou por catorze dias (*Tob., 8, 19*). Esta cena foi pintada seguindo a gravura do ciclo de Coornhert - Heemskerck, tal como sucedeu na Capela do Anjo Rafael da igreja da Graça em Lisboa, onde um já citado painel de Diogo Teixeira representou o passo do casamento da mesma maneira, ainda que aditando em segundo plano, em sub-cena afastada, o anterior episódio da oração dos noivos junto ao leito nupcial.

A sétima pintura representa *Rafael, em Ecbatana, ordenando a Azarias que vá a Ragès recuperar a dívida de Gabael.* A composição, intérprete livre do gravado de Coornhert, mostra Rafael, o Arcanjo, no momento em que deixa os noivos em Ecbatana e se apresta para a viagem a Ragès, com dois camelos e alguns servos, para resgatar a dívida reclamada por Tobit. O recurso a duas ou mais gravuras para glosar algumas destas cenas foi uma constante, como aliás se vê no oitavo painel do ciclo de Coimbra, que funde duas cenas do *Livro de Tobias*, a cura de Tobit e a revelação da identidade do Arcanjo.

O Arcanjo S. Rafael deixa a Terra, depois de se revelar na sua identidade angelical, despedindo-se de Tabid, de Tobias e dos seus, por Mateus Coronado (?), c. 1600. Coimbra, Capela da Universidade.

O Arcanjo S. Rafael deixa a Terra, depois de se revelar na sua identidade angelical, despedindo-se de Tabid, de Tobias e dos seus. Gravura de Maerten van Heemskerck, 1548-50.

O último painel representa a *Revelação da verdadeira identidade de Azarias como Arcanjo São Rafael, que sobe aos céus sob os cânticos de Tabit e Tobias*, e é uma pintura muito interessante, tal como as outras compartimentada em sub-cenas, já que no fundo, em segundo plano, se regista o passo da cura miraculosa do cego Tobit depois de Tobias e Azarias lhe ministrarem o fel do peixe, segundo o modelo da estampa de Coornhert. Já a cena principal do quadro - também fielmente inspirada num outro gravado da série de Coornhert - mostra o momento em que, revelada a identidade de Azarias, este vôa para os céus, perante Tobit ajoelhado, Tobias de mãos postas e joelho em terra, e Anna assistindo ao evento miraculoso. O recurso a duas estampas diferentes, reunidas num único painel, constituíu aqui, longe de complexificar a narração, uma das suas forças mais notórias de clareza narrativa; por outro lado, a carga moralizante de todo o *Livro de Tobias* reune-se nesta cena nos seus aspectos fundamentais sintetizando o valor do prémio que cabe aos justos e o da transcendência da revelação divina. É, por isso, uma das mais agitadas composições de toda esta série de pinturas, como se se impusesse um final apoteótico à longa narração.

4. O pintor Mateus Coronado, "criado" do Bispo-Conde.

O panorama pictórico em Coimbra nos anos de governo episcopal de D. Afonso Castelo Branco era modesto. A tradição do uso da boa escultura de calcáreo avulsa ou em retábulos – seguindo os modelos

renascentistas de mestre João de Ruão, ainda tão popularizados na cidade e nas terras beirãs dependentes tanto do Bispado como da Universidade – levou a que a boa pintura de cavalete, quando se tornava necessária, fosse sempre dada a fazer a pintores da capital. Assim sucedeu com Simão Rodrigues (c. 1560-1629), mestre pintor muito categorizado, com oficina em Lisboa, e com seu «parceiro» Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632), morador em Tomar e pintor régio depois de 1619, que aparecerão amiúde em Coimbra a chamamento da clientela local, desde o Mosteiro de Santa Cruz, aos colégios universitários de Santo Agostinho e do Carmo, ao convento de Santa Clara e à Capela de São Miguel do Paço Reitoral, para executarem obras importantes.

A produção coimbrã desta "dupla" de pintores Simão Rodrigues--Domingos Vieira Serrão integra o melhor que de pintura sacra subsiste em Coimbra no fim do século XVI e início do século XVII[223], sob signo dos modelos decantados da *Contra-Maniera* tridentina, espécie de arte *senza tempo* segundo matriz romana, destinada a uma fácil catequização dos públicos e a uma simplificação pedagógica das *«histórias sagradas»:* devem-se a esta dupla de pintores, e aos seus adjuntos, as pinturas do retábulo da igreja de Nossa Senhora do Carmo (c. 1597), que subsiste íntegro; a série de dez tábuas da *Vida e Paixão de Cristo* para a sacristia da Sé Velha (c. 1607), hoje no Museu Nacional Machado de Castro; os painéis do antigo retábulo do Mosteiro de Santa Cruz (c. 1611), hoje na sacristia do colégio do Carmo; o retábulo da Capela da Universidade de Coimbra (1612-13), ainda felizmente íntegro; o retábulo da Capela de Santa Mónica no Mosteiro de Santa Cruz, hoje na sacristia do Carmo; e diversas pinturas realizadas para os conventos de Santa Ana, de Santo António da Pedreira e de Santa Clara-a-Velha, para a capela de São Teotónio em Santa Cruz (1620), para o colégio de Santo Agostinho ou da Sapiência, e para outras casas religiosas da cidade, que subsistem ainda, embora já apeadas dos seus originais contextos retabulares, sem esquecer ainda as tábuas de temário dominicano que passaram para o extinto Convento de Folques, perto de

[223] Adriano de Gusmão, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Realizações Artis, Lisboa, 1957.

Arganil[224]. Trata-se – juntamente com as tábuas do antigo retábulo do mosteiro de Lorvão, que outro lisboeta, Miguel de Paiva, aqui veio pintar em 1624 – do melhor que, de pintura tardo-maneirista, se preserva hoje em Coimbra e na sua região.

Nas suas demoradas estâncias em Coimbra, Simão Rodrigues e Domingos Vieira tiveram sempre o apoio de colaboradores locais por eles formados e que asseguravam o cumprimento desta produção em série, quando um ou outro se tinham de deslocar para realizar outras empresas em Lisboa. Neste escol de colaboradores – um caso típico de grande estaleiro produtor imagens sacras a exemplo do que sucedia na Roma contra-reformada dos pontificados de Sisto V a Clemente VIII – contam-se os nomes de Álvaro Nogueira (pintor que estadeara em Roma com Simão Rodrigues e que com ele se formou nos mesmos modelos "decorosos"), de António de Moura (cuja actividade em Coimbra está estabelecida entre 1612 e 1618 e de novo em 1632, devendo ter ajudado a «companhia» Rodrigues--Serrão nas obras de Sant'Ana)[225], de Mateus Coronado, criado do Bispo-Conde (que colabora em 1607 na mesma campanha de obras durante a qual Simão Rodrigues pinta as tábuas pa a nova sacristia da Sé), e ainda de António Pereira, todos artistas de segunda plana que certamente ajudaram os dois mestres de Lisboa na ultimação de algumas das empreitadas coimbrãs acima referidas.

Como se atesta, mesmo apesar de nestes anos de transição do século XVI para o XVII o gosto artístico coimbrão privilegiar a escultura calcárea, havia alguns pintores com oficina aberta na cidade mondeguina, ainda que a maioria se limitasse à prática das modalidades de douramento, estofo e encarnação de esculturas. A

[224] A lista de obras realizadas em Coimbra por esta "parceria' consta em V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal..., cit.*, 1992, vol. I, pp. 72-76 (nota); idem, «Simão Rodrigues», cat. da exp. *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, pp. 496-498.

[225] A lista de obras realizadas em Coimbra por esta "parceria' consta em V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal..., cit.*, 1992, vol. I, pp. 72-76 (nota); idem, «Simão Rodrigues», cat. da exp. *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, pp. 496-498.

prática continuada da retabulística de pedra, recorrendo ao labor de bons mestres imaginários (como Tomé Velho, António Cordeiro, António Gomes, António Fernandes e outros artistas de maior ou menor derivação "ruanesca") continuou a ser preferencial nos gostos do mercado coimbrão na viragem do século XVI para o XVII, do mais erudito e cosmopolita ao das periferias da cidade, desde as pequenas irmandades do Santíssimo Sacramento às fábricas das modestas paróquias rurais, quase sempre sem recursos nem especiais exigências estéticas[226]. É por isso que a escultura de tradição maneirista continuará a dominar as artes coimbrãs ao longo do século XVII, insensível às grandes alterações entretanto produzidas em Lisboa no sentido de adopção da estética barroca, pois por muitos anos ainda se continuaram a lavrar sacrários de pedra e a compôr retábulos com baixos-relevos ediculados e santos de calcário segundo a boa tradição criada desde os inícios do reinado de D. João III pelo mestre normando João de Ruão.

Muitos dos pintores de Coimbra eram, por isso, policromadores de escultura, estofadores de marcenaria, praticantes de fresco e de têmpera e, só em casos esporádicos, pintores de cavalete. Durante a segunda metade do século XVI, o único nome local de prestígio foi Bernardo Manuel (durante muito tempo chamado «Segundo Mestre de Santa Clara»), que hoje se sabe ser filho e neto, respectivamente, dos famosos pintores Manuel Vicente e Vicente Gil, mestres da "geração" manuelina, que tem actividade conhecida desde 1549 até 1607, data da morte, e de que subsiste obra interessante em Santa Clara-a-Nova, na Sé Velha e no Museu Machado de Castro[227]. Além deste, o melhor pintor de cavalete da cidade activo na transição para o século XVII foi o citado Álvaro Nogueira, natural de Penacova, que se formara em 1585-1588 em Roma, para onde D. Violante de Castro, condessa de Odemira e senhora de Penacova, o enviou a

[226] Carla Gonçalves, «Thomé Velho, escultor e arquitecto do Maneirismo coimbrão», revista *Munda*, nº 23, Coimbra, 1992; e Pedro Dias, «A oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo coimbrão», *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, 1996, pp. 15-62.

[227] V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal...*, *cit.*, 1992, vol. II, pp. 733-740; idem, «Bernardo Manuel», cat. da exp. *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões, cit.*, 1995, pp. 469-470.

fim de estudar as influências dos estaleiros contra-reformados do tempo de Sisto V e de assim desenvolver a sua arte. Nogueira foi entretanto discípulo de Simão Rodrigues, assumindo de seguida, já em Coimbra, os cargos de pintor e familiar do Santo Ofício, e teve vasta actividade de cavalete ao serviço da Universidade em terras da Beira, de Rabaçal a Lorvão e a Pedrógão Grande, entre outras, sempre com ecos distantes da pintura romana dos Zuccari, de Paris Nogari, de de Pomarâncio e de outros nomes maiores da *Contra-Maniera*[228]. Outros destes artífices de pintura foram José Félix (falecido em 1599)[229], Afonso Ferreira (activo em 1599-1612), Afonso Henriques (act. 1595), Pedro Álvares Pereira (fal. 1627; autor de pinturas na igreja da Misericórdia de Coimbra), António Pereira, Manuel Pais (act. 1577-+ 1608)[230], Paulo da Serra (act. 1605-1645), Manuel da Ponte (que em 1596 pintou o retábulo pétreo da igreja do Crucifixo de Bouças, actual Bom Jesus de Matosinhos, que Tomé Velho tinha esculpido) e Jerónimo de Araújo (act. 1605-1609)[231], todos de actividade desconhecida ou desaparecida[232]. Como se vê, muita

[228] Cfr., com revelação de novas bases documentais, Vitor Serrão, «La vida ejemplar de Álvaro Nogueira, un pintor portugués en la Roma de Sixto V (1585-1590)», *Reales Sitios*, nº 157, pp. 32-47, pp. 78-80.

[229] Em 1594 pintou e dourou o retábulo pétreo da Capela do Hospital d'El-Rei, em Coimbra (Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923

[230] Pintor interessante das modalidades de óleo, fresco e dourado, mas mal estudado, pintou em 1589 o retábulo da matriz de Pedrógão Grande, decorando a fresco a ousia dessa igreja, e policromando as esculturas de mestre João de Ruão. Em 1595, pinta com Afonso Henriques os forros das Casas do Conselho e Fazenda da Universidade. Sabemo-lo activo, ademais, nas igrejas de Lagares e de Alvares. Na matriz de Padrógão ainda subsiste um altar com tábuas da sua autoria (V. Serrão, *op. cit.*, 1992, vol. II).

[231] Pintor interessante das modalidades de óleo, fresco e dourado, mas mal estudado, pintou em 1589 o retábulo da matriz de Pedrógão Grande (de que subsistem as tábuas), decorando a fresco a ousia dessa igreja, e policromando as esculturas de mestre João de Ruão. Em 1595, pinta, com Afonso Henriques, os forros das Casas do Conselho e Fazenda da Universidade. Sabemo-lo activo ademais nas igrejas de Lagares e de Alvares (V. Serrão, *op. cit.*, 1992, vol. II).

[232] Sobre estes pintores, maioritariamente de têmpera, dourado e estofado, cfr., entre outros, os estudos de Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, Manuel Lopes de Almeida,

actividade pintórica que se centrava na cidade envolvia as modalidades de dourado, de policromia e estofo de esculturas de pedra.

Sobre Mateus Coronado, ainda poucos dados se recensearam nos arquivos. Pintor por certo de segunda plana, era, todavia, criado do Bispo-Conde e pintor da sua casa, o que atesta notoriedade acima da mediania local. Em Outubro de 1598, nas contas do Cabido da Sé, atesta-se a despesa de 1.000 rs *«aos pintores quer estavão pintando as cazas do senhor Bp^{o} que erão de lix^{a} por pintarem as armas reaes e dourarem»*[233], referência preciosa, que mostra estar o Bispo-Conde a empregar pintores habilitados na decoração do Paço episcopal; um deles poderia ser o Coronado. Em Abril de 1601, recebe certo quantitativo por obras artesanais no coro alto da Sé, onde se iniciava a grande obra de marcenaria dirigida pelo ensamblador régio Bernardo Coelho, que incluía a feitura do órgão pelo portuense Salvador Rebelo[234]. Em Abril de 1603, recebe 3.600 rs de dourar seis varas do pálio e em Maio 3.600 rs de dourar as sacras[235]. Surge ligado às grandes obras da Sé Velha patrocinadas pelo Bispo-Conde, no coro e na *«sacristia nova»,* a par de mestres chamados de Lisboa como o ensamblador Bernardo Coelho, que lavrou o cadeiral, e o pintor Simão Rodrigues. Em Novembro de 1604, será um dos pintores que, junto a Paulo da Serra, doura e pinta o órgão[236]. Em Maio de 1607, aparece-nos ainda citado nas contas das grandes obras de decoração da nova Sacristia da Sé Velha, ordenadas por D. Afonso de Castelo Branco, dourando molduras das sacras, varas, e os caixilhos para as pinturas então executadas por Simão Rodrigues[237]. A relação

---

Artes e Ofícios em Documentos da Universidade (vários tomos), e F. Pinto Loureiro, *Documentos para a História Económica de Coimbra,* Coimbra, 1958, e ainda V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, Coimbra, 1992, vol. II, pp. 469-494.

[233] Arquivo da Universidade de Coimbra, *L^{o} 106 de Receita e Despesa da Obra do Cabido, 1598-1604*, fl. 4 v^{o}. Inédito.

[234] Idem, *L^{o} 106 de Receita e Despesa da Obra do Cabido, 1598-1604*, fl. 26 v^{o}. Inédito.

[235] Idem, *ib.*, fls. 52 v^{o} e 53. Inédito.

[236] Idem, *ib.*, s. num. fls. Inédito.

[237] Arquivo da Universidade de Coimbra, *L^{o} 118 de Receita e Despesa da Obra do Cabido, 1604-1612*, fl. n. num.

é valiosa, pois mostra o Coronado a trabalhar em sintonia (embora em plano bem subalterno) com o *fa presto* Simão Rodrigues, dele captando decerto receitas e modelos para os seus próprios trabalhos de pintura. De facto, algumas das cenas de paisagem mais solta das pinturas da *Vida de Tobias* aparentam-se, com devidas distâncias de qualidade, com os segundos planos, mais ricos e desembaraçados plasticamente, das dez tábuas da *Vida e Paixão de Cristo* (no Museu Machado de Castro), executadas por Simão Rodrigues em 1607 para a sacristia nova da Sé românica, mostrando que o mestre do ciclo de Tobias recebeu influência dos típicos modelos romanizados e contra-maneiristas de Simão Rodrigues. Também se documenta o Coronado a pintar e dourar outras peças para a casa do Bispo-Conde, como varas processionais, e obras de mero estrato utilitário[238]. O desaparecimento do livro de contas da obra do Cabido para os anos de 1604-1606, data em que decorreu o grosso destas obras, impede--nos de saber mais dados sobre as intervenções de Coronado nessas empreitadas catedralíceas.

Em Abril do ano de 1607, Mateus Coronado recebera a incumbência de pintar e dourar o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da igreja de São Pedro de Vila Seca, hoje no concelho de Condeixa-a-Nova, obra que se perdeu, mas cujo interessante contrato, inédito, aqui se transcreve na íntegra:

Saibam quantos este publico estromento de contrato e obrigaçam virem que no ano do nacimento de Nosso Snõr Jesu Xpo de mil seiscentos e sete anos aos vinte e hum dias do mês de Abril do dito ano nesta cidade de Coimbra e casa de morada de mim tabelião onde ahi estavam presentes ***Mateus Coronado criado do Bispo Comde Dom Affonso de Castello Branco, pintor,*** *e bem assim estando presentes Aires Luis e Bras Domingues lavradores e mordomos da confraria do Sanctissimo Sacramento da igreja de Villa Seca, termo desta cidade, e bem assim estando presente Manoel Simões, escrivão da dita confraria, logo por elles Aires Luis e Bras Domingues foi dito perante mim tabeliam e das testemunhas deste estromento ao diante nomeadas que eles estavam concertados com o dito Mateus Coronado que presente estava*

---

[238] Arquivo da Universidade de Coimbra, *L^{o} 118 de Receita e Despesa da Obra do Cabido*, fl. n. num.

para elle aver de dourar e pintar o retabolo da capella dita do Sacramento da dita igreja de Sam pedro de Villa seca, e querendo o elle pintado e dourado ate dia de Sam João Bauptistas que vem deste presente ano de mil seiscentos e sette que ele, digo, que será bom e de receber, e visto por pesoa que o bem entenda e conforme aos apontamentos que eles partes antre si fizeram que estão asinados por elle Mateus Coronado e por o Licenciado Antonio Dias de Carvalho auvogado nesta cidade e por mim tabeliam, e que fazendolhe elle dito Mateus Coronado a dita obra ate o dito dia de São João Bautista que vem na forma dos ditos apontamentos que elles Aires Luis e Bras Domingues e Manoel Simões se obrigavam a dar e pagar a elle Mateos Coronado corenta mill rs por a dita obra sendo de receber, e não o sendo lhe não acabarão de pagar ate elle a não acabar perfeitamente, os quais corenta mil rs se obrigavam a lhe pagar pella maneira seguinte, quinze mill rs ate o derradeiro dia deste mês de Abril e a derradeira lhe pagarão lhe pagarão em duas pagas a metade no meo da obra e a outra ametade depois da obra feita e acabada e vista e de receber, e o que por ele Mateus Coronado foi dito que ele se obrigava de fazer a dita obra que he dourar o dito retabolo e pintar conforme os apontamentos que ficam na mão dos ditos mordomos, a qual obra se obrigava de dar e acabar a contentamento deles mordomos ate dia de São João que vem sem que por ela se lhe dê mais cousa alguma que os corenta mil rs com que se tem asentado e que não sendo a obra boa e de receber que ele se obrigua de a acabar a sua custa e despesa ate ser de receber e para tudo, digo, e que não a dando acabada ate o dito dia de São João que pague a elles mordomos todas as custas perdas e danos que eles por essa causa receberem, e que não a dando acabada oito dias depois do dia de Sam João que elles mordomos possam mandar acabar a dita obra por quem lhes parecer à conta dele Mateus Coronado, e para bem assim cumprirem eles partes uns e outros obrigam suas pessoas e todos seus bens avidos e por aver e a responder per todo o contheudo neste estromento perante o juiz desta cidade para o que disseram que renunciavam juizes de seu foro e ferias de pão e vinho e todos os demais privilegios leis e liberdades gerais ou especiais de que se ajudar possa por que de nada poderão usar somente tudo assim cumprirem como neste estromento se contem, e que tendo elle Mateus Coronado a dita obra acabada e *de receber (ou não acabando que seja de receber* – riscado*), que elles mordomos serão obrigados a depositar tudo o que lhe deverem em sua mão e que não a dando acabada ate o dito dia que sera desobrigado de tornar a eles mordomos o eu em si tiver recebido que será entregue a que lhes que por este estiver sem fiança porque pagando*

podera receber sem ela aviam uns e outras partes abonados e por esta maneira se ouveram eles partes por contratados o que todos se obrigaram de cumprir como em este estromento se contem, e em fee e testemunho de verdade assim o outorgaram eles partes e de tudo trataram fazer este estromento de contrato e obrigação neste meu livro de notas que assinarão e de que outorgaram os estromentos que comprirem a eles partes, que eles aseitaram cada hum pela parte que lhe cabe e eu tabeliam publico o estepullei e passei em nome dos ausentes e a quem tocar e poder tocar, como publico aseitante quanto com direito posso e devo, a que foram testemunhas Afonso Pires lavrador e morador no lugar de Busses termo desta cidade, Manoel Bernardes aferidor de medidas e morador nesta cidade, e eu Tomé Borges Tabelião que o escrevi com entrelinha que dis dia e riscados que dizem ou não o recebendo que seja de receber, e Bernardo Manuel, e mal escritos que dizem pintando outras que assim se fez na verdade, Tomé Borges que o escrevi.

(aa) Mateo Coronado – Mel Bernardes – bras + domingues – ajres + luis – a^{o} + piz t^{a} – Manoell + simões[239].

Tratava-se de um dos típicos retábulos de capela do Santíssimo Sacramento de morfologia ruanesca tão comuns em igrejas mondeguinas, com sacrários de calcáreo lavrado incorporando ou não um painel central (de pintura ou baixo-relevo escultórico) com o passo da *Descida do Espírito Santo sobre a Virgem e os Apóstolos*. No caso de Vila Seca haveria provavelmente um painel central a óleo, embora os termos contratuais não sejam muito seguros a esse respeito; ao Coronado coube sobretudo a policromia da parte de escultura pétrea do sacrário e retábulo. Visitei a igreja de São Pedro de Vila Seca mas, infelizmente, nenhuma peça remanesce já da empreitada retabular de 1607 feita pelo pintor-criado do Bispo-Conde, pois a capela do Sacramento se desfez com grandes obras no século XVIII, existindo ainda, deslocados, quatro nichos com escultura (dois deles na fachada, com as imagens de São Pedro e São Simão) e, na empena do extradorso da capela-mor, parte do antigo Sacrário com anjos orantes e uma imagem anichada de Santo António[240].

---

239 Arquivo da Universidade de Coimbra, *L° 62 de Notas de Tomé Borges, tabelião de Coimbra* (antigo n° 819), fls. 80 a 81 v°. Leitura inédita.

240 No arco-mestre desta modesta igreja, hoje revestido de talha dourada barroca, foi reaproveitado um painel maneirista do *Calvário*, de início do século XVII,

A falta de base de identidade estilística impossibilita qualquer certeza sobre a série da *Vida de Tobias*. Ainda não se recenseou qualquer peça assinada ou referenciada em documentos que possa ser vinculada aos pincéis de Mateus Coronado. Por isso, nada pode assegurar autenticidade à atribuição da série de Tobias ao criado-pintor do Bispo D. Afonso; trata-se de mera hipótese de trabalho, susceptível de futura pesquisa. Seja como for, o facto de a pintura mostrar derivações das "receitas" de Simão Rodrigues, com quem Coronado trabalhou, e de se tratar de encomenda directa do Bispo-Conde, acredita (até prova em contrário) a atribuição ao seu pintor de câmara.

5. Significações iconológicas do ciclo de Tobias.

O problema do significado deste tão interessante ciclo de pintura maneirista coimbrã persiste em aberto. Como se explica a sua encomenda por parte de um bispo culto com destino a um espaço da Companhia de Jesus? Quando nos lembramos das referências à *«idade de Nestor»* que consta do epitáfio latino do Bispo-Conde, em alusão directa à sua muito provecta idade, coincidente com os anos finais em que, com muitas dificuldades e entraves, dirigiu a Diocese de Coimbra, aí realizando tantos empreendimentos vultosos não sem ter passado por duras provações, conflitos e pleitos com os cónegos capitulares bem como com algumas casas religiosas da cidade[241], ocorre a coincidência da sua biografia com a do virtuoso Tobit, que se presta a especulações no contexto de um não-escondido elogio memorialista.

Assim, e conforme à narração do *Livro de Tobias*, Tobit, o sofredor e piedoso hebreu que viveu sempre em fidelidade a Jeovah, morreu com a provectíssima idade de 158 anos (*Tob., 14, 11*), momento em que Tobias, o bom filho, o enterrou com grande pompa, regressando

certamente procedente de outro desmantelado altar da igreja, tão alterada no século XVIII. Mas o seu estilo em nada se relaciona com o autor da *Vida de Tobias*.

[241] António Filipe Pimentel, *op. cit.*

a Ecbatana com Sara e os seus, para junto do sogro Ragouel, aí vivendo até à idade de 127 anos, altura da tomada da sua Ninive por Nabuchodonosor anunciada nas profecias do livro. As relações do Bispo-Conde com os padres jesuítas eram excelentes, não só por lhes ter patrocinado a fundação do Colégio – em plena tragédia da epidemia de peste de 1598-99 que assolou a cidade – mas ainda, durante as solenidades de trasladação das relíquias de São Teotónio, em Fevereiro de 1603, mandar realizar grande procissão pela cidade, com o prefeito da Companhia de Jesus a abrir o desfile e a realizar a oração pública, e os crúzios D. Rafael e D. Fradique da Esperança a transportarem a relíquia debaixo do pálio[242].

As relações entre palavra / exemplo e imagem / testemunho eram, à época, assaz intrincadas para que a escolha de um historial tão incomum como é o *Livro de Tobias* não tivesse de ter, forçosamente, uma razão ideológica a sublinhar razões-outras de legitimação pessoal. Podem, assim, notar-se extrapolações interessantes entre os passos da história bíblica pintados nas tábuas tardo-quinhentistas, o anseio de memorização de virtudes que o Bispo-Conde pretenderia fixar através dos seus últimos empreendimentos, e o próprio esforço de missionação em larga escala de que os jesuítas se faziam campeões. Quando o reitor D. Francisco de Lemos (1735-1822), expulsos os jesuítas, adaptou o Colégio da companhia de Jesua a Sé Nova, fez retirar para o Paço episcopal diversas peças do recheio inaciano, entre elas as pinturas aqui analisadas.

Ao recordarmos as fundas razões ideológicas, memoriais e simbólicas que justificaram, na Florença do século XV, várias representações de Rafael e Tobias, ligadas a *«compagnias»* de classe movidas por interesses de apoio espiritual e assistência mútua dos seus membros[243], podemos pensar como o tema do *Arcanjo da Revelação / Ano da Guarda*, o protector dos viajantes abnegados, se integrava bem no espírito mais esclarecido da Contra-Reforma e, por isso, a *história de Tobias* se ligava, com a sua forte simbologia, aos sentidos mais lactos da missionação cristã. Houve, por isso,

[242] Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1866.

[243] E. Gombrich, *op. cit.*, pp. 29-30.

altas razões ideológicas para o apoio dado pelo Bispo-Conde aos jesuítas recém-instalados em Coimbra. O facto de o prelado viver uma relação tensa com os mosteiros e colégios da cidade[244] e, mesmo, com o próprio Cabido da Sé, avesso ao seu *munus* dinâmico e *moderno* e à sua postura de grande senhor das artes e letras, tão interventivo nos meandros da política ao contrário dos seus imediatos antecessores, aproximava-o mais dessa imagem renovadora com que a Companhia de Jesus aparecia, na Coimbra dos Filipes. Os jesuítas mostravam-se uma nova e activa milícia de missionação, influente à escala do espaço imperial da União Ibérica, onde se moviam em prol da «conquista de almas» através do «exemplo cristão» e da «prática da virtude». Visto a essa luz, o ciclo da *Vida de Tobias* bem pode ser interpretado como uma alusão metafórica à obra de D. Afonso de Castelo Branco pela dinamização da sua diocese, enfrentando todo o tipo de obstáculos para prestigiar a cidade e lhe conferir maiores instrumentos de desenvolvimento, e pelo declarado apoio à nova imagem dos padres inacianos, recebidos em Coimbra não sem reservas. O escudo de armas do Bispo-Conde, aliás, tinha como mote o significativo texto *«De forti egressa est dulcedo»,* o elogio do trabalho piedoso e desinteressado, mesmo que gerasse a incompreensão dos destinatários.

Em rígido contexto contra-reformado, o programador deste ciclo de tábuas – que teria sido o próprio Bispo-Conde – quis ligar a

[244] As relações do Bispo-Conde com os vários sectores da Igreja de Coimbra nunca foram pacíficas e viveram surtos de confronto muito violentos. A personalidade culta, o tipo de vida ostensiva de D. Afonso, os seus custosos empreendimentos, entravam em choque com o Cabido, depauperado de rendas. Por outro lado, ao criar, em 1593, o Colégio de Santo Agostinho, o Bispo-Conde enfrentou intensa contenda com os frades crúzios de Santa Cruz. Em 1599 (ano da peste), apesar das suas iniciativas em prol das vítimas (criando, por exemplo, a enfermaria de S. Sebastião para os doentes), teve oposições do próprio Cabido, e ainda lhe coube arbitrar o pleito entre os frades de São Francisco da Ponte e os de São Domingos, por aqueles pretenderem proibir que estes continuassem a mandar pintar imagens de Santa Catarina de Sena com as cinco chagas (considerado um atributo exclusivo do *Poverello* de Assis), contenda em que o papa Clemente VIII chegou a ter de emitir um breve (27-XI-1599)...

tradição vetero-testamentária dos apócrifos com o pragmatismo das exaltação das virtudes cristãs tal como eram entendidas nos moldes jesuíticos de missionação defendidos no seu tempo. Os valores da piedade, do combate à adversidade, da «conquista de almas» e da cura das maleitas percorrem o historial tobisino e ligavam-se bem ao pensamento esclarecido desses anos próximos do *Jubileu de 1600,* que foram, em círculos eruditos, entendidos como de incremento e revalorização de um subterrâneo pensamento bíblico, reactivado em moldes simbólicos o mais possível funcionais. Tomamos como exaltante fonte de inspiração, útil para a compreensão de uma obra como esta, o conceito de *Iconologia crítica* de Aby Warburg (1866-1929), autor por demais actualizado quando define a imperiosidade de os historiadores de arte saberem cumprir um *inquérito sobre as fontes da imagem* a partir da análise das «imagens pagãs emigradas», que ressurgem ciclicamente como metamorfoses integradas em novos discursos plásticos[245]. O que se passa com o ciclo de Tobias, encomenda do Bispo-Conde, é a exaltação de ancestrais valores de fraternidade pré-cristã imbuídos de carga profana (passível, no entanto, de ser vista como heterodoxa), com sobrevivências de mitos ancestrais e de evocações do *maravilhoso* dos apócrifos, só inteligíveis à luz de uma encomenda emanada de um grande senhor da Igreja, único modo de lhe poder ser conferido sentido unívoco. Recorrendo a Aby Warburg, «o símbolo é sempre uma forma radical de sobrevivência, exclusivamente racional, simbolicamente omnipresente e omni-compreensível através da memória imagética colectiva». Os símbolos conduzem ao espaço de pensamento (a que chamou *Denkraum*) em que, através de ondas mnemónicas, estímulos e imagens de fenómenos ancestrais, se tende a exprimir o equilíbrio entre pólos opostos (a emotividade e a racionalidade), que define como a *«iconografia do intervalo»* – o que permitiu a Warburg rejeitar a tese de que o Renascimento fora um mero «retorno ao Antigo». Para este iconólogo, «os estudos sobre as religiões da Antiguidade clássica ensinam sempre mais do que se considerar essa

[245] *Aby Warburg – The Renewal of Pagan Antiquity,* introd. de Kurt W. Forster, Getty Research Institute of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999.

mesma Antiguidade simbolizada por um Hermes bifronte de Apolo e Dionísio; o *ethos* apolíneo apagar-se-ia com o *pathos* dionisíaco, quase como uma dobra dupla de um mesmo tronco enraizado na profundeza misteriosa da terra grega... O *Quattrocento* sabia apreciar essa dupla riqueza oriunda da Antiguidade pagã: os artistas do século XV veneravam a Antiguidade ressuscitada, tanto pela sua ordem e regularidade como pela destreza com que ela dava expressão ao temperamento patético. Podia-se pois recorrer aos superlativos da mímica até então banidos como processo mais de acordo com um tempo que defendia uma expressão mais livre, tanto no sentido real como figurado. Devemos aprender a considerar de modo imparcial a dupla riqueza estilística dos Antigos (...) e posso afirmar que fui guiado na via da pesquisa pelas palavras do meu venerável mestre Carl Justi: "A erudição não deveria ser senão *a redescoberta do ponto de vista* segundo o qual a obra de arte foi feita em determinado momento do passado"»[246]. É justamente esse "ponto de vista" que a série de Tobias pintada para os jesuítas de Coimbra por iniciativa do Bispo-Conde, enquanto guardiã de uma memória ancestral que transborda as próprias referências-base do Cristianismo, parece exprimir na sua cuidadosa narração simbólica, atestando a extensão de um "caminho de virtude" aplicado à personalidade de D. Afonso e, de certo modo, moldando-se à imagem que pretendia ser rememorada do seu carácter e virtudes...

É de lembrar no pensamento warburgiano que, como afirma Eveline Pinto, «ao invés de remeter para um acto de interpretação visando o sentido-outro do programa iconográfico (como faria Panofsky), a análise iconológica de Warburg encontra-se no primeiro nível de pesquisa já que procura assegurar ao investigador o "stock" de referências e conhecimentos históricos, literários e outros que lhe são indispensáveis para compreender a cadeia de fenómenos em apreço: esse "stock" é imperioso para resolver questões, iluminar o conteúdo representativo das imagens, compreender a coesão dos grandes processos evolutivos que governam o curso estilístico, ou

[246] Aby Warburg, in Eveline Pinto, introdução a *Essais Florentins*, 1990, Klinksieck, Paris, 1990.

seja, a transformação da forma expressiva ou representativa. Longe de se limitar a identificar a forma a fim de aceder ao conteúdo representado, Warburg orientou todo o processo explicativo das obras pela elucidação das tensões e lutas de que a forma é sempre a objectivação, a manifestação ou o resultado»[247]... A utilidade destas aproximações é evidenciada no campo da produção de imagens, que ficam, assim, melhor esclaridas – ainda que possam faltar, como é o caso, pesquisas dirigidas sobre o contexto específico que envolveu os anos de instalação da Companhia de Jesus na cidade e as suas relações com o Bispo-Conde e demais sectores religiosos e políticos influentes...

Visto a esta luz de sobrevivências de memórias e de recriações de códigos de representação e de simbologias re-contextualizáveis, o programa moralizante pintado no ciclo da *Vida de Tobias* encomendado pelo Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco exprime, nas suas ousadias temáticas de base vetero-testamentária, um sentido do *maravilhoso bíblico* que se articulava bem com as necessidades de popularizar as valências didascálicas do cristianismo e de afirmar as qualidades morais do seu mentor e mecenas.

[247] Idem, *ibidem*.

V
O mito do Herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal Restaurado.

Este estudo é dedicado aos amigos e colegas galegos
Manuel Núñez Rodríguez e Andrès Rosende Valdès

* O Autor desenvolve neste texto uma das teses defendidas nas suas Provas de Agregação universitária, onde proferiu uma lição especializada sobre *Diogo Pereira e a pintura histórico-mitológica em Portugal no século XVII*, em provas públicas realizadas na Reitoria da Universidade de Lisboa em 4 e 5 de Junho de 2002, tendo sido arguentes principais os Professores Doutores Maria do Rosário Themudo Barata, José Eduardo Horta Correia e Pedro Dias.

O tema do *Incêndio de Tróia* na pintura lusitana do século XVII.

Ao contrário do que sucedeu em qualquer outro momento da arte portuguesa, em que as representações de temas ligados à *Guerra de Tróia* e à *saga de Eneias* são praticamente inexistentes, a produção artística dos anos finais da União Ibérica (1580-1640) e do ciclo da Restauração (1640-1668) privilegiou, de um modo absolutamente inesperado, o tratamento de tais episódios histórico-mitológicos. De facto, durante os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI, que correspondem a anos dramáticos de guerra da independência, de crise interna e de isolamento internacional, atesta-se um elevado número de representações plásticas de *Tróia Abrasada* nas colecções portuguesas. Na maioria dos casos, trata-se de obras, ao tempo muito apreciadas, de um pintor de nome Diogo Pereira. Conhecemos referências a dezenas de quadros com essa representação alegórico-simbólica, e nada menos que dez painéis subsistentes, todos devidos a esse estimável pintor falecido em 1658, muito afamado segundo as fontes coevas mas só em data recente alvo da merecida reapreciação[248].

A presença de tão elevado número de representações da *Tróia abrasada* leva-nos a indagar quais foram as razões históricas que presidiram, nesse altura histórica precisa, ao sucesso desse temário, bem como à sua larga popularização junto a sectores de élite da

[248] Vitor Serrão, «Le monde de la peinture baroque portugaise, naturalisme et ténèbres, 1621-1684», in catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, pp. 43-69.

clientela da sociedade portuguesa seiscentista. Porque razão o tema da heroicização da figura de Eneias, o justo, que foge de Tróia em chamas salvando o seu pai Eneias e seu filho Ascânio, seguido pela sombra de sua falecida esposa Eleusa, mereceu tão grande atenção dos nobres e literatos da sociedade portuguesa da Restauração? Tentaremos demonstrar aqui, com força de argumentos explícitos, que houve profundas motivaçõeds de ordem política e ideológica, ligada ao espírito de resistência anti-filipina ao reforço da identidade nacional, num momento de bloqueio e de crise, em que o Reino português se libertava da dominação de Castela, que justificam essa preferência temática e explicam essa opção iconográfica.

Diogo Pereira, *Tróia abrasada*, c. 1640-50. Museu Nacional Machado de Castro.

O pintor de incêndios Diogo Pereira.

Sabemos que a pintura portuguesa de temática histórico--mitológica recebeu tratamento singular durante os anos de Seiscentos, mas não são claros os motivos explícitos que justificam que fosse precisamente a figura do herói Eneias a constituír o tópico privilegiado desse género pictural. O artista mais destacado a tratar este temário foi Diogo Pereira, famoso como pintor de Tróias, Sodomas e outros temas histórico-alegóricos que faziam as delícias do mercado erudito, que se documenta em actividade em Lisboa entre 1630 e 1658, data do seu falecimento, em situação que se diz de pobreza.

Trata-se de personalidade referida com largo elogio no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) da autoria de um escritor e pintor que foi quase seu contemporâneo, Félix da Costa Meesen, como «*genio raro, que sempre se ocupou em Incendios, Diluvios, Tromentas, noites pastoris, vistas varias de paizes com gados, no que foi tão selebre neste genero como os peritos nas couzas de mayor empenho*» e que, «*como seu exercicio foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver fortuna*»[249]. Também o *Abedecario Pictorico* de Pietro Guarienti (1753), pintor e escritor italiano estante em Portugal em 1733-1736, o elogia com encómio, citando obras em Lisboa e em colecções inglesas, francesas, espanholas e italianas, dizendo que «*Diego Pereira, Portoghese, fu stimatissimo pittore di fuochi, incendi, Torri abbruciate, Sodome, purgatori, e inferni. Rappresentò anche figure rurali a lume di luna, o di candele: e dipinse paesi com picciole figure di ottimo gusto. Visse poveramente, e ad conta del continuo lavoro non potè mai migliorar la sua sorte. Nel fine di sua vita fu raccolto per carotà in casa di uin fgran signore amatore dell'arte, che gli servì di rifugio nelle sue miserie, ed in cui settuagenario morì circa l'anno 1640* (sic). *Ma quanto gli fu avversa la fortuna in vita, altrettanto ricercate furono le opere di lui dopo morte, e a prezzi riguardevoli sono stato pagate in Francia, Ingilterra, ed Italia. In Lisbona moltissime opere di lui si veggono. Presso il signor marchese Marialva evvi un incendio di Troja, e un diluvio; presso il signor Conte D. Diego di Napoles un incendio di Troja*

[249] George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Harmonsdsworth, 1968, pp. 269-270.

com molte figure, e um Inferno; e presso il Sign. Conte di Assomar una Sodoma incendiata. In casa del Sign. D'Almeida evvi un Gabinetto com più di sessanta pezzi com fuochi, paesi, frutti, battaglie, burasche di mare, fiori, figure a lume di candela, tutti belli, ed excellentemente espressi. Il Sign. Giuseppe de Silva há due tavole a lume di candela; ed un altro signore, di cui ora non mi sovviene il nome, há di lui diversi quadri dipinti in tavola sul gusto di Teniers: il Sig. Conte di Taroca un Inferno, che si può dire vero; il Sig. Antonio Varella una Sodoma, una Troja, un Inferno, ed un Purgatorio; il sig. Giovanni Roderiquez una Troja, e una Sodoma; il Sig. Marchese d'Orisol due pezzetti colle stesse due Città incendiate; ed il Sig. D. Francesco di Mendoza sei quadri com frutta, che pajono vere»[250].

Além de mostrar interesse pela *ekphrásis*, reconstituição de cenas perdidas do mundo da Antiguidade, Pereira deleitou-se a pintar, em versões numerosas, cenas *a la candela* e temas de mitologia, designadamente *Tróias em cha*mas, assumindo-se na dimensão do seu tempo como um émulo de Juan de la Corte ou ainda, no palco italiano, como uma espécie de *Monsú Desiderio* (designação que, como se sabe, abarca a obra napolitana de dois pintores lorenenses, François De Nommé e Didier Barra). A minúcia do seu pincel, as qualidades do desenho e de mancha agitada das cenas, o dramatismo e tensão das catástrofes reprresentadas com força do colorido em gradações de tinta, o delírio fantasista das arquitecturas dos fundos, o engenho das *rovine* abrasadas e das atmosferas de labirinto, tributam ao português Pereira um papel ímpar no contexto internacional de Seiscentos – facto só hoje observado –, sendo de notar que algumas das suas peças têm passado como autênticos trabalhos de Monsù Desiderio e de outros mestes flamengos ou napolitanos. Estas pinturas assumem-se menos com uma «pintura de ar livre» e mais como divagações discursivas em torno da Mitologia e do Velho Testamento, com acento no estudo da Antiguidade clássica, traduzido em efeitos de ilogismo e fantástico que o aparentam às obras de Claude Deruet, David Teniers II, Sebastián Vranck e Monsú Desiderio (François De Nommé) e Gerard Dou.

[250] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, accreciuto da Pietro Guarienti*, Veneza, 1753, p. 140.

Além de algumas outras versões citadas em inventários antigos e actualmente de paradeiro desconhecido (como a tela da antiga colecção D. Caetano de Portugal), as representações remanescentes de *Eneias fugindo com Anquises de Tróia abrasada* da autoria de Diogo Pereira, ou a ele atribuíveis por razões de estilo, todas com o enquadramento do passo da fuga de Eneias e Anquises, são as seguintes[251]:

a) Tela, cª 1630-40, 1100 x 1600 mm, existente cerca de 1800 na colecção do Arcebispo D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas Neto (antes, erroneamente atribuída a Francesco Solimena). Évora, Museu (nº invº 1380)[252].
b) Tela, cª 1630, 525 x 676 mm, procedente do Paço Episcopal. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro[253].
c) Tela, cª 1640, tela, 1085 x 1240 mm. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda (nº invº 41.396)[254].
d) Tela, cª 1630-1640, 710 x 920 mm. Lisboa, col. particular do senhor Dr. Sebastião Brito e Abreu[255].
e) Tela, cª 1630, tela, 850 x 1070 mm (antes, atribuída a Monsú Desiderio). Milão, col. Dino Franzini[256].
f) Tela, cª 1640, 1035 x 1800 mm. Paris, col. particular de Mme Elena Cardenas Malagodi[257].
g) Miniatura em cobre, cª 1630 (?), cobre, 270 x 780 mm. Lisboa, Biblioteca Nacional (nº 10.994).

[251] Uma primeira abordagem destas pinturas foi apresentada na nossa comunicação «*Os Incêndios de Tróia* de Diogo Pereira e a parenética nacionalista na pintura do tempo da Restauração», conferência realizada na Academia Portuguesa da História em 30 de Maio de 2001.

[252] Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº

[253] Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº

[254] Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº

[255] Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº

[256] Maria Rosaria Nappi, *François De Nommé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milão, 1991, p. 296 e nº. D-51

[257] Maria Rosaria Nappi, *ob. cit.*, p. 312, nº D-69.

h) Tela, cª 1640-50 (antes atribuída a Monsú Desiderio). S. Petesburgo, Museu do Ermitage. Esta peça levanta dúvidas de autoria.
i) Tela, cª 1640-50, 850 x 1505 mm (antes atribuída a Christian de Koeningen). Porto, colecção particular do Dr. Pedro Aguiar Branco.
j) Tela, cª 1640. Napoles, Palazzo Reale[258]
l) Tela, c. 1650, 850 x 1020 mm. Caramulo, colecção particular.

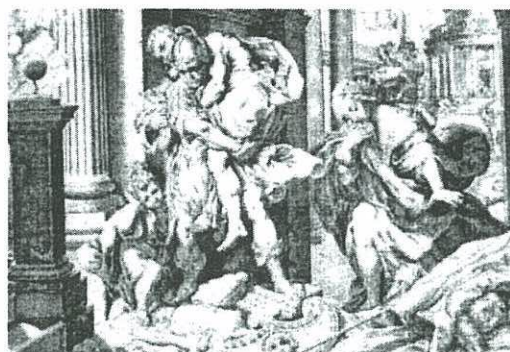
O contexto da representação do herói Eneias, o justo, antes do século XVII.

Importa explicitar melhor o interesse das artes plásticas do século XVII pela figura do herói virgiliano, filho do rei troiano Anquises e da deusa Vénus, viúvo de Eleusa, navegador emérito, fundador da primeira colónia na região do Lázio, embrião da futura Roma, que se considera o símbolo perfeito das virtudes heróicas da Antiguidade, com a sua coragem, abnegação, amor filial e prudência política Assim, Eneias foi alvo de elogioso tratamento literário já durante a Idade Média, como se sabe, em obras tais como o *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure (c. 1160), a *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna (1287), a *Illustration des Gaules et singularités de Troie* de Jean Le Maire de Belges e o *Recueil des histoires de Troyes* de Lefèbvre (1464)[259]. Na linha dos *Triunfos* de Petrarca, estas obras elogiam o Amor através da saga do troiano que salva a família com risco da própria vida, assumindo uma corporalização de ressaibos heróicos. Mais tarde, Andrea Alciato no emblema CXCIV da *Emblemata* (1531) e Juan de Horozco no símbolo XI dos *Emblemas Moraes* (1589), tomam a figura de Eneias como exemplo eterno do herói piedoso e símbolo do triunfo do Amor.

Testemunho dessa simbologia específica é o facto de uma tapeçaria de meados do século XVI, de oficina bruxelense, com o passo

[258] Identificação inédita da Dra Maria Rosaria Nappi.
[259] Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo d'Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1993, pp. 187-191.

da *Fuga de Eneias com Anquises* (Vitória, numa colecção particular) ostentar na parte inferior a legenda *Omnit vincit amor* (Tudo vence o Amor)[260]. Também o *ciclo de Tróia* tratado nas tapeçarias flamengas da Catedral de Zamora – uma oferta de 1536 ao Imperador Carlos V – atesta quanto a Casa de Borgonha se interessava pelos sucessos heróicos ligados à saga troiana e ao exemplo do Amor heróico que delas se extrai. Deve reconhecer-se que o interesse pela *Eneida* de Públio Virgílio Marão já se afirmara antes, no século XVI, em círculos literários da Península: o poema clássico de Virgílio regista-se em bibliotecas da época, através da tradução de Gregorio Hernández de Velasco[261], e encontra referências tanto no teatro aragonês de Juan Pérez de Moya e Baltasar de Vitoria, como em Luís de Camões n'*Os Lusíadas* (I:12, II:45, V:98) e em António Ferreira nas *Éclogas*[262]. As representações artísticas do tema virgiliano, porém, são praticamente inexistentes antes do século XVII, e podem-se reduzir ao contexto moralizante que integra, por exemplo, a cena do *Julgamento de Páris* afrescada num dos salões do Palácio dos Condes de Basto em Évora (obra de um colaborador maneirista de Francisco de Campos, c. 1578-1585), mas neste caso é o espírito da encomenda de élite, na esfera de um mecenas eivado de cultura neo-platónica, que justifica o recurso à fonte clássica. Idênticos expedientes podem ser auscultados em França e em Itália, no pleno Quinhentos, com a decoração de Luca Penni com o ciclo de Tróia, gravado depois por J. Mignon, para um dos salões do palácio de Fontainebleau (1543-1545), e com a pintura de *Eneias*

[260] Jesús María González de Zárate, La "collección Troya' de la Casa Velasco en Vitoria: lectura y significación del tapiz "La Huida de Eneas'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LI, 1985, pp. 462-467.
[261] Contam-se edições, não ilustradas, saídas em Toledo (em 1552, 1555, 1574 e 1577), Anvers (em 1557, 1566 e 1575) e Madrid (em 1615). Das edições espanholas da *Cronica Troyana* de Guido de Colonna, traduzida por Pedro Núñez Delgado, conhecem-se edições de Toledo, Medina del Campo e Sevilha que incluem no frontispício um gravado com o *Cerco de Tróia* (ver ed. de Medina, 1587).
[262] Aníbal Pinto de Castro. *Retórica e Teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neo-classicismo*, Coimbra, 1973.

Eneias transportando Anquises na Fuga de Tróia, pormenor da Tróia abrasada de Diogo Pereira (Palácio da Ajuda) e gravuras de Agostino Carracci (1591) e Raphael Guidi (1595) segundo o original de Federico Barocci (1584-86).

fugindo de Tróia com seu pai Anquises do Castelo de Blois, no Loire[263], ou com o programa fresquista pintado pelos Carracci no Salão de Eneias no Palazzo Fava em Bolonha (c. 1584)[264] e com a pintura de *Eneias fugindo de Tróia* encomendada por Rudolfo II de Praga ao urbinense Federico Barocci em 1586 (da qual só se conserva a versão da Galleria Borghèse de Roma) e que foi depois passada a gravura pelo bolonhês Agostino Barocci (1595) e pelo florentino Raphael Guidi[265].

[263] Muito agradeço à Dra Ana Paula Correia a informação a respeito desta pintura francesa de início do século XVII, inspirada também, quanto às figuras de Eneias e Anquises, na mesma gravura de Raphael Guidi que foi depois utilizada por Diogo Pereira.

[264] Veja-se como Annibale Carracci tratou a *História de Tróia* na Sala dell'Eneide do Palácio Fava em Bolonha (cfr. *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Nuova Alfa Editrice, Bolonha, 1984, pp. 189-203.

[265] *The Illustrated Bartsch's,* vol. 39, parte 1, Abaris Books, 1995, p. 284-288.

As Tróias: a realidade artística na Espanha seiscentista.

Fora de Portugal, o tema de *Tróia abrasada* não abunda nas colecções dos séculos XVII e XVIII. Se na Flandres recebeu alguma pontual fortuna (obras de Daniel Heil e de Christian de Keuninck, por exemplo)[266], é pouco tratado em Roma e em Nápoles, facto significativo, tratando-se de dois dos principais centros produtores de pintura «de género» do tempo. Maria Rosaria Nappi atesta, no caso napolitano, um isolado exemplo de *Fuga de Eneias* atribuída ao pintor Cornelio Brusco (col. particular) – que, todavia, não integra o cavalo da traição –[267], bem como uma outra pintada por François De Nommé, de 1623, exposta no Statens Konstmuseer de Stockholm[268].

Já em Castela os ciclos de *Tróia* encontram maior frequência de representação. Além do célebre *Laocoonte com Tróia ao fundo,* El Greco (1541-1614) pintou um *Incêndio de Tróia*, hoje perdido, elogiado num poema de José Delitala y Castelvi («Al Griego pintor valiente que hizo un lienzo del incendio de Troya», no livro *Cima del Monte Parnaso,* Caller, 1672)[269]. Lembrem-se também, para o século XVII, o ciclo de telas do Palácio Pardo em Madrid (destruídas), de Vicente Carducho, para as celebrações do bi-milenário de Virgílio[270], e os ciclos de painéis da *Guerra de Tróia* por Juan de la Corte (flamengo estabelecido em Madrid entre 1613 e 1660)[271] e Francisco de Collantes (activo na mesma corte entre 1629 e 1656[272]). Os inven-

[266] Juan Miguel Serrera, «Outro "Incendio de Troya' de Christian de Keuninck», *Archivo Español de Arte*, vol. 59 (236), 1986, pp. 420-423.

[267] Maria Rosaria Nappi, «Il "Filippo Napoletano' di Roberto Longhi: Scipione Compagni o Cornelio Brusco?», *Prospettiva*, nº 47, 1986, pp. 24-37.

[268] Maria Rosaria Nappi, *François De Nommé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, cit., p. 176 (nº A 97).

[269] Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo d'Oro*, cit., p. 224.

[270] Rosa López Torrijos, «El bimilenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 1981, pp. 385-404.

[271] Idem, *La mitología en la pintura española del Siglo d'Oro*, cit., pp. 198-230; e Mª Leticia Ruiz Gómez, «Un nuevo cuadro de Juan de la Corte: "Tempestad sobre la flota de Eneas», *Goya*, nº 232, 1993, pp. 223-225.

[272] Diego Angulo Iñíguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña del*

tários de nobres e burgueses madrilenos referem amiúde telas com este assunto[273], muitas delas acaso de Juan de la Corte, autor de *Tróias* na Universidade de Murcia e no Retiro de Torremolinos, e de uma *Tróia Abrasada* no Museu do Prado[274]. Um discípulo deste, Roque Ponce, pinta uma *Tróia* (1674, col. Moreu de Santiago de Compostela). Quanto a Francisco Collantes, o seu *Incêndio de Tróia* (assinado, depósito do Museu do Prado na Universidade de Granada) mostra influxos da paisagem napolitana, assim como uma outra versão (que se supõe ter sido do músico Farinelli), datada de 1629, na colecção de Silver Springs.

---

segundo tercio del siglo XVII, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 1983, pp. 36-62.

[273] O inventário de bens do mercador Daniel Sabola, em 1632, que Francisco Barrera avalia, cita *«un ensendio de Troya de dos varas y quarta de ancho y de alto siete quartas en quarenta ducados»* Mercedes Agulló y Cobo, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII,* Madrid, 1978, p. 26). Outra *Tróia* com idênticas dimensões é avaliado em 1664 por 500 rs na residência de D. Pedro Mesía de Tovar y Paz, conde de Molina (idem, *ib.*, p. 40). O inventário de D. Francisca de Ulloa y Zúñiga, marquesa de Loriana y de la Puebla, em 1644, inclui uma *«quema de Troya»,* acaso de Juan de la Corte, autor de outras telas da colecção (idem, *Más Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII,* Madrid, 1981, p. 209). A avaliação de bens de D. Cristóbal de Medina, feita pelo pintor Julián González, atesta que possuía *«un lienzo de una Troya»,* entre retratos e cenas de mitologia (idem, *ib.*, p. 96). Em 1661, o processo de bens de D. Fernando de Borja, comendador de Montesa, refere um *«inçendio de Troya»* (idem, *ib.*, p. 212). O testamento de D. Francisca de Borja y Aragón, princesa de Esquilache, em 1700, enuncia *«un quadro grande de yncendio de Troia, 6 ½ x 11 ½»* (idem, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII,* Madrid, 1978, p. 200). No legado testamentário da Marquesa de Baides y Arcicollar, falecida em Madrid em 1706, consta *«el incendio de Troya y un bacanario avs. 1.190 rs»* (idem, *Más Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII,* p. 79). A avaliação de bens de D. Isabel Ana Mirabete, em 1707, regista um *«Incendio de Troya»* (idem, *ib.*, p. 168). Os painéis citados no testamento de Juan de Vicuña, advogado dos Reales Consejos, em 1710, incluem *«la destrucción de Troya»* (idem, *ib.*, p. 88). No inventário de D.José Francisco Sarmiento, conde de Salvatierra, em 1726, constam *«4 pinturas com la Historia de Troya* (idem, *ib.*, p. 72). Em 1730, um *«Inçendio de Troia»* é avaliado na casa de José Manuel Franco, guarda da casa real (idem, *ib.*, 230)...

[274] Diego Angulo Iñíguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña. Primer Tercio del Siglo XVII,* Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 1969, pp. 349-368.

O historial da representação do herói Eneias em Portugal no século XVII.

Por razões que ainda não estão completamente esclarecidas, e que neste estudo melhor se reflexionam, o tema da representação do herói Eneias adquiriu interesse profundo na pintura portuguesa do século XVII. O número de representações citadas em inventários de bens ou outros relatos de residências da época é deveras surpreendente, restando, pelo menos, onze pinturas de Diogo Pereira com esse tema preciso em colecções nacionais e estrangeiras.

Tal sucesso, a que não terá sido alheio o significado da encarnação do Amor heróico adstrito ao tema mitológico, explode precisamente por volta de 1640, com o triunfo da Restauração anti-filipina, e manifesta-se da parte de artistas, mecenas e aquisidores de obras num altíssimo número de representações artísticas, literárias ou teatrais. A realidade que se pressente no caso da nossa pintura do século XVII, que demonstra franco fascínio pela temática troiana, parece ser de ordem bem diversa da que motivara, no século XVI, encomendas aristocráticas desse tema. Se o interesse pelo herói Eneias é comum à arte castelhana de Seiscentos, como se viu, o eco que este personagem e os demais temas heróicos da saga troiana encontram no caso português foi ainda mais pronunciado.

Quando observamos as referências a galerias aristocráticas lusas cheias de quadros de Pereira com representação da saga de Eneias, pensamos nas intenções que justificaram a preferência das franjas influentes do mercado por um tema clássico só na aparência restrito às suas ressonâncias histórico-mitológicas. Houve forçosamente razões poderosas que expliquem porque é que os senhores e literatos do Portugal de Seiscentos (antes e depois da revolução de 1640) possuíam nas suas galerias particulares tão grande número de quadros com tal representação.

Os pressupostos ideológicos da representação.

É certo que se trata, antes de mais, de um tema integrado no repertório tolerável pelo *decorum* tridentino. A *Tróia abrasada* assume

uma óbvia função exortativa e moralizante, ligada ao exemplo e ao testemunho do amor piedoso, através da figura do herói Eneias, quase um precursor de Jesus Cristo. À luz das interpretações cristológicas da 4ª écloga do poema de Virgílio, a lenda da pré-fundação de Roma por Eneias e seus companheiros merece o natural reconhecimento da Igreja contra-reformista: o herói troiano, salvador de seu pai Anquises, constitui um símbolo da caridade e fraternidade cristãs, sendo mesmo uma figura que profetiza a própria vinda de Jesus – ou seja, a imagem pagã destituída do seu valor histórico-literário e que se coloca integralmente ao serviço da retórica católico-tridentina. Trata-se, pois, de um assunto que, superando a sua dimensão profana, podia propôr leituras simbólicas inequívocas: por um lado, alegorizava sobre as consequências nefastas do pecado e da paixão carnal (encarnadas em Paris / Helena), que causam a destruição de uma cidade e a morte dos seus habitantes; por outro, em termos parangonais, à mentira e traição, razões de *paixão pecaminosa*, opõe-se a imagem redentora de Eneias, o piedoso que salva o velho pai e o filho, todos três representações das idades da Vida e da *paixão virtuosa*.

De modo mais metafórico, o tema significava a resistência dos povos à ideia da tirania, e esse contexto patriótico poderá ter funcionado em contornos de franca legibilidade nos anos difíceis da Restauração anti-castelhana. Estar-lhe-ia subjacente, ainda, a ideia de legitimação de uma origem lendária de cidades portuguesas como Lisboa e Santarém, que seria filiável (segundo Frei Bernardo de Brito e outros autores da historiografia alcobacense do século XVII) na chegada de descendentes de Ulisses e outros emigrados por ocasião da guerra de Tróia que teriam aportado à costa portuguesa. O *Incêndio de Tróia,* incluindo o cavalo da traição a emergir por entre os muros em chamas e o trecho da fuga de Eneias a transportar Anquises constituíu também uma das empresas morais em que se modela a figura do Príncipe cristão, segundo a *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo, editada em Madrid em 1640 (reed. Amsterdão, 1664): referimo-nos ao emblema XXVII, intitulado *Specie Religiones*[275], onde o

[275] Cfr. Luís Reis Torgal, *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, Biblioteca

cavalo penetrando na cidade sitiada é tema de alerta para a falta de unidade religiosa de um Estado, o que para Fajardo constitui o maior perigo, impondo-se ao príncipe uma atenção redobrada para a sua conservação e harmonia, valores que encarnam na bondade do herói Eneias, símbolo do príncipe virtuoso. Aquando das festas do casamento de D. Afonso VI, filho e sucessor de D. João IV, com D. Maria Francisca de Sabóia, em 1666, foram construídas aparatosas máquinas de pirotecnia com diversas figurações, que desfilaram no Terreiro do Paço antes de serem incendiadas, sendo a primeira a de «*Troya que sobre hum cavallo por ser tão linda, & tão bella vinha incendios motivando*»[276], que deu início ao espectáculo com a simulação de um ataque à cidade, segundo narra a *Metaphorica Relaçãm das Festas* de António Craesbeeck de Melo, autor para quem a virtude divina de Portugal é comparável às grandezas de Tróia, de Atlas e de Babel. Seria interessante cotejar o efeito destas festas com a cenografia da representação da ópera *Didone*, cujo libreto foi impresso em Nápoles em 1641, e cujos cenários se deveram ao «pellegrino architetto» Curzio Manara. Tal como na Lisboa da Restauração, existem relatos de festividades públicas realizadas em Nápoles ao tempo do vice-reinado do Duque de Onate, nos anos seguintes à revolta popular de Masaniello, como sucedeu em 1650 com a representação melodramática da *Destruição da Tróia*, por «una Compagnia di musici di diverse parti d'Italia, che (...) ne prepararono un'altra parimente in musica Intitolata Troia Distrutta», que incluía o recurso a cenografias com efeitos pirotécnicos[277].

Geral da Universidade de Coimbra, vol. II, Coimbra, 1982, pp. 153-155; e José Antonio Maravall, *Saavedra Fajardo: moral acomodaticia y carácter conflitivo de la libertad,* Madrid, 1975.

[276] Ana Paula Rebelo Correia, «Máquina para fogo de artifício representando Atlas suportando o globo celeste», entrada no catálogo da exposição *Arte Efémera em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 105. Sobre as mesmas festas, cfr. Ângela Barreto Xavier, Pedro Cardim e Fernando Bouza Alvares, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI,* ed. Quetzal, Lisboa, 1996.

[277] Franco Mancini, «*L'immaginario di regime'.* Apparati e scenografie alla corte del viceré», *Civiltà del Seicento a Napoli*, Museo di Capodimonte, 1985, pp. 37-42. Cita-se, de um documento de Novembro de 1650, «*una Compagnia di musici di*

A escolha do programa de festas do casamento de D. Afonso VI, com encenações de eminente significado parenético, mostra como o tema virgiliano podia ser visto como sinónimo de resistência patriótica e afirmação independentista[278]. Nestes tempos de guerra de resistência contra o império filipino, um inflamado sermão aclamatório da Restauração de 1640, pelo carmelita Frei Manuel das Chagas (1580?-1666)[279], afirma que as imagens ditas, escritas e pintadas se tornavam em «*novas trombetas de Jericó capazes de derrubar para sempre os muros de Castela*»[280]: torna-se admissível pensar que a representação de *Tróia abrasada com a fuga de Eneias* pudesse assumir esse papel ambíguo de praça de resistência no reduto do inimigo, de elogio do Herói piewdoso, e de vigilância em defesa da conquista da Independência Nacional obtida com a Revolução de 1640.

Significativo, também, será atentar nos clientes de Pereira e no estatuto ideológico de quem possuía estes quadros: eram figuras imbuídas dos valores nacionalistas-brigantinos e ligadas ao partido político de D. João IV! Entre eles, temos o Bispo de Elvas D. Manuel da Cunha (1594-1658), capelão-mor de D. João IV e de seu filho de

diverse parti d'Italia, che da molti mesi si trovano Qui ad instanza del s.r Conte d'Ognatte Vice Re e del s.r Marchese Tassis, dopo haver recitate diverse Comedie in Musica in questo Real Palazzo, ne prepararono un'altra parimente in musica Intitolata Troia Distrutta, che si deve rappresentare in questa settimana, havendo detti Musici fatto a loro spese un sontuoso Teatro com li Palchi et superbi vestiti com spesa di 2500 ducati».

278 Em contexto histórico diverso, nas festividades de Janeiro de 1521 pelo recebimento da Raínha D. Leonor, 3ª mulher D. Maria, o Cavalo de Tróia foi alvo de representação teatral e espectáculo de pirotecnia: «*na Sé de huma banda e da outra estava a cidade de Troia que logo foi combatida e guerreada e acesa em fogos na qual reprezentação se detivérão muito por ser mui grande feita pelos escolares que alli pidiram à rainha a confirmaçã de seus privilegios, que tudo logo foi concedido...*» Cfr. José Pereira da Costa (leitura, introdução, notas e índice por), *Crónica de D. Manuel e de D. João III (até 1533) de Gaspar Correia*, ed. da Academia das Ciências de Lisboa, 1993, pp. 126-132). Agradeço ao Dr. João Nuno Machado esta útil referência.

279 Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo d'Oro*, cit., pp. 198-230.

280 João Francisco Marques. *A Parenética Portuguesa e a dominação filipina*, ed. INIC, Porto, 1986; idem, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668,. A Revolta e a Mentalidade,* Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 vols., Porto, 1989.

D. Afonso VI, inquisidor-mor, inflamado defensor da legitimidade divina da Restauração, que tinha na sua pinacoteca diversos quadros de Pereira. Também os Mascarenhas, da casa de Fronteira, militares da Restauração, e o conde D. Diogo de Nápoles, senhor de Nandufe e capitão-mor de Besteiros, Freixedo de Marcos e São João de Monte Gatão, autor de um *Nobiliário das famílias deste Reino,* eram detentores de telas com a *Fuga de Eneias*, e assim também o 2° conde de Assumar, D. Pedro de Almeida Portugal, soldado nas lides anti-filipinas[281], e o mesmo sucedeu com D. Tomás de Noronha e Nápoles, poeta, coleccionador de arte e juíz da Irmandade de São Lucas, e com os Condes de Tarouca e os Marqueses de Orisol; sem esquecer que D. Tomás de Almeida, futuro Patriarca de Lisboa, possuía na sua galeria nada menos que sessenta painéis de Pereira.

As *Tróias abrasadas* de Diogo Pereira mostram-nos assim, na força dramática das *rovine* em chamas e no colorido de *touches* acesas, os contornos mais ou menos explícitos de uma original cultura imagética, que visava reforçar os laços nacionalistas sob o manto do discurso histórico-mitológico – o que permite relançar o interesse exterior sobre a cultura artística do Seiscentismo português, sempre tão esquecida. O tónus fabuloso do texto virgiliano e o destaque dado às figura do herói Eneias ligam-se, assim, a discursos bem diferenciados que visavam conferir novos sentidos à saga da Antiguidade Clássica.

É de estimar, também, um outro aspecto curioso. Observa-se que as *Tróias* de Diogo Pereira faziam geralmente par com a cena de *Sodoma abrasada*, ou seja, a fuga de Loth, o justo, e de sua mulher e filhas, aquando da destruição das cidades ímpias pelos anjos castigadores, tema que de novo nos coloca num quadro

281 D. Pedro de Almeida Portugal (1630-1679), 2° conde de Assumar, foi védor da Casa Real, deputado à Junta dos Três Estados, capitão nas guerras da Restauração e vice-rei da Índia em 1677. Era filho do 1° conde, D. Francisco de Melo (1597-1651), filho primogénito de D. Constantino de Bragança, que morreu em Madrid. O terceiro conde foi D. João de Almeida Portugal (1663-1733), que pertenceu à guarda pessoal de D. Pedro II e ao Conselho de Guerra de D. João V, foi da Academia Real da História, embaixador em Barcelona e governador de Minas Gerais.

parangonal entre o *velho / novo* (o tempo do pecado e o tempo da redenção), o *prémio / castigo* (a transformação da mulher de Loth, a descrente, em estátua de sal), o *puro / ímpio* (a fuga dos justos, poupados pelos anjos-de-fogo à destruição da cidade). Esta relação entre os temas *Tróia – Sodoma* melhor vem confirmar a sedução que estes públicos letrados do século XVII deviam sentir por uma pintura inter-textual, sedutora nas suas leituras simbólicas e nos seus heterogéneos significados políticos e morais. O grande número de telas de Pereira com estes assuntos – existem pares de *Tróias* e *Sodomas* em diversas colecções – e o facto de tais telas se documentarem na posse de gente ligada ao poder restauracionista –, parece reforçar a convicção de que as *Tróias abrasadas* eram vistas, não só como quadros moralizantes e «citações» do espírito heróico do *antigo* clássico mas, ainda, como testemunhos apologéticos de resistência política e de afirmação da autonomia.

Não foi Diogo Pereira o único artista português do século XVII a pintar *Tróias*. Nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa subsiste um painel miniatural sobre madeira (par de um *Sodoma*), assinado por Manuel Nunes[282], pintor desconhecido e de fracos recursos, onde se retoma a cena segundo os tradicionais modelos de Pereira. Também o *Rapto de Helena* (anacronicamente misturado com um *Incêndio de Tróia*) se representa num painel de azulejos do início do século XVIII da autoria de António de Oliveira Bernardes (segundo gravura francesa de Jean Lepautre), numa das salas do Palácio dos Marqueses de Tancos, em Lisboa[283].

[282] B.N.L., Reservados. *Incêndio de Sodoma* e *Tróia Abrasada*, pinturas sobre madeira, com os nºs de invº 10.994 e 10.995. Procedência desconhecida. Dimensões: 295 x 285 mm cada um. Assinatura M.EL NVN. Agradece-se à Dra Graça Garcia as suas prestimosas informações.

[283] Ana Paula Correia, «Palácios, Azulejos e Metamorfoses», *Oceanos*, nºs 36/37, 1999, pp. 179-210.

Conclusões.

É de observar nestas telas do pintor Diogo Pereira com a representação do herói Eneias a fugir de Tróia em chamas o modo como, em termos de composição e de estilo, elas se mostram assaz diversas das coevas representações castelhanas do *Incêndio de Tróia* (obras de Francisco Collantes ou de Juan de la Corte), que revelam um gosto de composição mais tradicional e académico, por assim dizer, como se tão-só atentassem à exploração de arquitecturas e paisagens e à alegorização da saga clássica que o tema mitológico sugeria.

Pelo contrário, as versões do pintor português são mais radicais na sua organização espacial, e assumem um compromisso com programas e intenções ideológicas que não podiam deixar de ser pré-determinadas: o nosso *«pintor de catástrofes»* revela um pincel mais solto e menos academizado, um gosto *sui generis* pelo onirismo em misteriosos efeitos de penumba aliados a um mundo de pesadelo, mostrando-se sensível ao signo dramático da cena, ao sentido da *ars parabolica* nos efeitos alucinantes das massas de arquitecturas abrasadas, à disfunção dos planos de casario, às formas sinistras das massas em ruína, às linhas severas das embarcações ancoradas, às relações entre os soldados saqueadores e as figuras de troianos fugitivos tomados de pânico, e aos contornos do mar sulfuroso.

São quadros belíssimos pelo seu largo sentido cenográfico e pelo seu surdo discurso de resistência, eivado de ousadias que dir-se-ia serem de gosto maneirista, na sua inusual estrutura construtiva, plena de irreverências e ambiguidades, e nas suas liberdades de fazer, marcadas por mistérios nas suas relações de contrastes, rimas cromáticas e valores plásticos de *chiaroscuro*. Depois, a acentuação ideológica da ideia de resistência, que o tema encarna, e do elogio das virtudes morais, que Eneias retrata (Eneias / Jesus Cristo / Príncipe virtuoso/ D. João IV), maior interesse connfere a tais representações no quadro da arte de crise que podia ser consumida em Portugal nesses anos de guerra anti-castelhana. Trata-se, sem dúvida, de um grande pintor, que sente a saga simbólica do Herói Piedoso e dele se apropria, como nenhum outro artista do seu tempo a nível internacional, em termos de projecção nacionalista.

VI
AS ***SETE OBRAS CORPORAIS DE MISERICÓRDIA*** PINTADAS NO RETÁBULO MANEIRISTA DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE SILVES.

a Maria Adelina Amorim

* O Autor agradece o apoio recebido de Francisco Lameira, Rosa e Mário Varela Gomes, Maria do Rosário Carvalho e Maria Adelina Amorim para a realização deste trabalho.

1. A igreja da Santa Casa da Misericórdia de Silves (Imóvel de Interesse Público desde 1961, pela classificação do Decreto-lei nº 44075, publicado no Diário do Governo nº 281/61, de 5 de Dezembro) ergue-se junto ao largo da Sé, o lugar mais nobre da cidade, e foi fundada no princípio do século XVI por iniciativa, segundo se crê, da própria Raínha D. Leonor[284]. Trata-se, assim, de uma das mais antigas Misericórdias portuguesas, ainda que a igreja tenha sido alvo de uma grande reconstrução operada no fim do século XVI, acaso na sequência do alvará de 1574 com que D. Sebastião autorizou que a Santa Casa anexasse o antigo Hospital do Espírito Santo, que se erguia em corpo anexo à igreja, nos seus bens patrimoniais. Essa reconstrução definiu o essencial do carácter arquitectónico do templo remanescente, com o seu portal maneirista em cantaria de mármore, ladeado por meias-colunas clássicas sobre altos plintos almofadados que sustentam o entablamento e o frontão triangular, e o seu interior seguindo a tipologia mais recorrente nas igrejas das Santas Casas, ou seja, um espaço com nave única, cobertura de abóbada de berço, tribuna de mesários colocada à direita, e destaque ao corpo elevado do presbitério, no topo, aí se erguendo o retábulo-mor, acima da cripta dos fundadores e benfeitores[285].

[284] Maria Helena e Vitor Roberto Mendes Pinto, *As Misericórdias do Algarve*, Ministério da Saúde e Assistência, Direcção-Geral de Assistência, 1968, pp. 45-57 (refª pp. 47-48).

[285] Sobre esta tipologia arquitectónica, prerrogativa exclusiva das Misericórdias em Portugal e no seu espaço de influência no mundo, cfr. Rafael Moreira, in *Mater Misericordiae*, Lisboa, 1998. Também a Joana Balsa de Pinho prepara neste momento uma tese de Mestrado (na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) a respeito desta matéria.

O facto de a antiga capital do Algarve (e também sede do primeiro bispado da província, até este se mudar em 1577 para Faro) haver sido integrada, por doação de D. João II, no património da Casa das Raínhas, torna plausível uma construção desta Misericórdia nas primícias do século quinhentista e vinculada ao esforço da própria Raínha, tanto mais que ainda subsiste o primitivo portal, de estilo manuelino, adossado em data ulterior ao flanco direito da igreja[286]. Mais se sabe que, em 1529, os mesários da Misericórdia se queixavam junto de D. João III devido a uma querela com o bispo por este pretender interferir na eleição dos irmãos, tendo-se gerado sérias altercações que provocaram feridos e desacatos, levando mesmo a que alguém lançasse o Crucifixo ao solo e provocasse, com tal gesto, grande escândalo local[287]. A perda do arquivo da Santa Casa num incêndio ocorrido antes de 1724 (facto que nos impede de saber mais alguma coisa sobre o primitivo historial da instituição) e o gradual abandono do templo, acentuado após 1912, quando foi oferecido ao Município pela comissão administrativa que regia a Santa Casa a fim de nele se instalar uma escola primária, produziram um estado de decadência, com obliterações de património móvel não acautelado, que só o esforço de anos recentes permitiu inverter. Desde 2004 que a igreja, restaurada no essencial da sua estrutura e equipamento, volta a estar aberta ao público, integrando a Misericórdia no percurso turístico e destacando, assim, as muitas e importantes valências patrimoniais da antiga sede de bispado do Reino do Algarve.

Apesar de um historial que, como se atesta, foi relevante, e que mostra a importância estratégica que Silves possuía até à data da

[286] Segundo Paula Noé e Rosário Gordalina, «Igreja da Misericórdia de Silves», *site* da D.G.E.M.N (2001), «a fachada lateral direita, virada a E., possui portal, actualmente desactivado, de arco em cortina, assente em colunelos finos, apoiados em bases facetadas, côncavas, com anéis, e capitéis distintos, o esquerdo com pequeno torso decorado com botões e o direito com dois elementos entrelaçados e faces antropomórficas, tendo duas arquivoltas, a interna formando moldura de decoração fitomórfica e a externa com remate em cogulho, onde surge uma filactera com a inscrição: "CAZA DA / MISERICORDIA". Superiormente, duas frestas em enxalço».

[287] Costa Goodolphim, *As Misericordias*, Lisboa, 1898, p. 205.

mudança da sede episcopal, a Misericórdia sofreu as vicissitudes próprias do declínio da cidade, sem deixar, contudo, de intervir a nível social e assistencial na vida das comunidades. É nesse contexto que se integra a sua obra artística mais aprimorada: o retábulo epimaneirista do altar-mor, executado em talha e pintura durante o primeiro terço do século XVII, e que, juntamente com o já referido portal manuelino, constitui a nota de maior interesse artístico do seu acervo. Este retábulo, em boa hora restaurado, integra uma série de pinturas sobre tábua que representam as *Sete Obras Corporais de Misericórdia,* tema iconográfico pouco frequente, senão raro, nos programas pictóricos das nossas Misericórdias[288] (embora surja mais geralmente, e já no século XVIII, em ciclos de azulejaria figurativa, a decorar o corpo de várias igrejas das Santas Casas[289]), facto que justifica, só por si, a atenção dos estudiosos, mesmo tendo-se em conta que o merecimento plástico das referidas tábuas não será de primeira plana, antes se integre numa dimensão regional, retardatária nos modelos e soluções plásticas seguidas e caracterizada sobretudo pelo esforço de uma comunicação imagética que fosse clara e eficaz junto das populações.

2. Num estudo sobre a pintura algarvia do Renascimento e do Maneirismo, há alguns anos, referimo-nos a este conjunto pictural, então ainda em estado de grande ruína, nos seguintes termos:

[288] A representação pictórica das *Obras de Misericórdia corporal* apenas surge, em painéis de predela, no retábulo-mor da igreja da Misericórdia do Louriçal, pintado por Álvaro Nogueira no princípio do século XVII, bem como em algumas tabuínhas, da autoria do mesmo pintor maneirista, no Museu de Arte Sacra da Misericórdia de Pedrógão Grande. Não parecem seguir, em nenhum caso, as mesmas gravuras aqui estudadas. Sabemos que tanto António Leitão, na predela do retábulo da igreja da Misericórdia de Lamego (1571), como António Juzarte, na predela do retábulo da igreja da Misericórdia de Braga (1577), pintaram *Obras de Misericórdia*, mas infelizmente esses conjuntos quinhentistas perderam-se.

[289] Sobre esta representação iconográfica na Azulejaria portuguesa do século XVIII, a senhora Dra Maria do Rosário Carvalho prepara neste momento uma dissertação de Mestrado (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), sob nossa orientação científica.

«o Algarve não é rico, hoje, em pintura quinhentista, ainda que remanesçam alguns testemunhos interessantes (...). Uma palavra para o anónimo pintor do retábulo da igreja da Misericórdia de Silves (c. 1600), apesar de estar bastante degradado: aí, a rara representação das *Sete Obras de Misericórdia* nas várias tábuas trai evidentes cuidados moralizadores, dentro dos cânones ideológicos do Concílio de Trento (segundo um programa de gravuras ainda não exactamente identificado), e terá tido grande impacto na região a ponto de, em meados do século XVII, os seus modelos serem reutilizados para as telas naturalistas do retábulo da igreja da Misericórdia de Faro[290].

Investigações mais recentes permitem hoje determinar o exacto programa de gravuras que foi seguido para a narração iconográfica deste conjunto. Tivemos a boa fortuna de identificar o conjunto de estampas que foram utilizadas pelo pintor do retábulo da Misericórdia de Silves e por quem lhe encomendou a obra. Trata-se do ciclo das *Sete Obras de Misericórdia,* um notável ciclo de gravados abertos e editados em Leiden, em 1552, por uma prolixa personalidade do tempo, o poeta, escritor, filósofo, escritor, editor, pintor e gravador nórdico Dirck Volkertsz, de alcunha o Coornhert (nascido em Amsterdam, 1522 – falecido em Gouda,1590). Este artista multifacetado, ligado a círculos protestantes, inspirou-se muito nas obras do seu amigo e grande pintor maneirista Maarten van Heemskerck (n. Heemskerck, 1498 – f. Haarlem, 1574), um discípulo de Jan van Scorel que estadeia em Roma entre 1532 e 1537 e que foi, neste caso, o primeiro responsável pelos modelos que Coornhert passou à estampa, pois lhe forneceu bastantes desenhos para esse fim[291]. A fidelidade na série de tábuas de Silves aos modelos gravados por Coornhert em 1552 é por demais evidente – em quadros como o *Vestir os Nus, o Enterrar os Mortos, Visitar os Enfermos ou o Resgatar os Cativos* –, ainda que o anónimo pintor algarvio introduzisse algumas simplificações compositivas e, também,

[290] Vitor Serrão, «A pintura algarvia do Renascimento e do Maneirismo», *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias*, coord. de Maria da Graça Maia Marques, ed. Colibri, Lisboa, 1999, pp. 237-240 (refª p. 239).

[291] Ilda M. Veldmann, *The Illustrated Bartsch's*, vol. 55; idem, *Maerten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteen Century,* Amsterdam e Maaesen, 1977.

Pormenor do retábulo da igreja da Misericórdia de Silves. Autor desconhecido, primeira metade do século XVII.

alguns sintomáticos actos de censura face a certos pormenores das estampas originais, caso das figuras desnudas que, no caso das tábuas de Silves, aí aparecem pudicamente cobertas, num esforço decoroso de cumprir as prescrições contra-reformistas.

É importante sublinhar a importância de Dirck Volkertsz, o Coornhert, na história do Maneirismo nórdico e da arte europeia de Quinhentos, em que o seu papel foi muito destacado[292]. Em Haarlem, cerca de 1547, começou a gravar segundo desenhos de Heemskerck, especializando-se na impressão e edição de originais desse artista e, também, de Willem Thibaut, Lambert Lombard, Franz Floris e Adriaen de Weerdt. Além de ter sido o principal difusor

[292] Fiorella Stricchia Santoro, «Dirck Coornhert», catálogo da exposição *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, coordenação de Bert J. Meijer e Nicole Dacos-Crifó, Bruxelas, 1995, pp. 162-163.

dos célebres modelos romanistas de Maerten van Heemskerck – dos quais, convém recordar, foi ele próprio o mentor filosófico, caso das alegorias religiosas e das cenas moralizantes – foi também ele um artista de vigoroso desenho e sentido largo da composição, como bem o atesta o rigor com que soube passar à chapa esta série de estampas das Sete Obras de Misericórdia, editadas em Leiden em 1552. Como tradutor, trabalhou, entre outras obras, numa edição da Odisseia de Homero, saída em 1561. As suas ideias políticas eram suspeitas de reformismo, sobretudo depois de em 1566 assinar o manifesto de Guilherme de Orange contra a ocupação espanhola dos Países Baixos, levaram-no à prisão temporária, em Haia, e ao exílio em Colónia, numa época de intolerância estremada em todo o continente europeu mercê das lutas entre facções religiosas. Só regressa aos Países Baixos em 1576, quando as liberdades religiosas pareciam de novo asseguradas. Sabemos, ainda, que passou pela sua oficina, em 1556, o futuro gravador Philippe Galle (n. Haarlem, 1537 – f. Antuérpia, 1612), o qual, depois de 1560, lhe irá suceder em Antuérpia como principal gravador de Heemskerck, e que em 1575 tomou como aprendiz, em Xanten, outra celebridade da gravura romanista nórdica, Hendrick Goltzius (n. Venlo, 1558 – f. Haarlem, 1617), o que destaca a sua importância fulcral no campo do ensino, prática e difusão da estampa artística.

Em 1552 Maerten van Heemskerck desenhou a série das *Sete Obras de Misericórdia*, depois de, em 1548-1550, haver composto a História de Tobias, ciclos estes que Coornhert tomou, de seguida, para abrir notáveis conjuntos de estampas muito popularizadas e que iriam inspirar diversos artistas em vários países. Trata-se de estampas imaginosas e bem compostas, com tónica no capricho dos enquadramentos e na sinuosidade das poses, acentuando os focos de dinamismo formal e de narratividade das cenas, mas com especiais cuidados de clareza narrativa em torno de conteúdos moralizantes, o que explica em boa parte o seu sucesso. Mas é certo que a popularidade destes gravados radicava, também, no facto de não se limitarem à monotonia dos artistas da época que tão-só abriam estampas segundo mestres clássicos do Renascimento ou, em termos de temário, episódios do hagiológio cristão, da *Vida da Virgem* e da *Paixão de Cristo*; bem pelo contrário, os gravados de Coornhert

seguiam desenhos originais (de Heemskerck, e outros) e abriam-se a um pensamento filosófico articulado e à sedução de novos temas moralizantes, muitos deles envoltos num nimbo de desconfiança pela sua aparente hetedodoxia face aos valores da Contra-Reforma católica. É também esse facto que nos faz estranhar a utilização de gravuras de Coornhert num país ultra-católico e reaccionário no campo da representação sacra como era o Portugal de Seiscentos, como se o mercado envolvido na encomenda ignorasse (e devia ignorar...) os significados da opção iconográfica escolhida.

Em Portugal, apenas se conhecia o caso de utilização destas estampas de Coornhert em seis telas integradas nas ilhargas do retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Faro, pintadas cerca de 1677 pelo pintor tavirense João Rodrigues Andino[293]. Obras de melhor qualidade que as frustes tábuas de Silves, estas telas da Misericórdia farense mostram os pronunciados níveis de factura desse artista de Tavira, educado já numa cultura de formas naturalistas e de gosto tenebrista proto-barroco, e que à data da encomenda da Misericórdia de Faro estava ao serviço do bispo D. Francisco Barreto II, então, também, provedor da Santa Casa. No caso do Andino (artista que possuía na sua oficina diversos cadernos com estampas flamengas, conforme se apurou documentalmente) o pintor serviu-se da série de Leiden de 1552 com talento maior que o do modesto pintor activo em Silves, pois soube adoçar as receitas compositivas que as estampas lhe ofereciam numa pintura que se assume com superior cultura cromática, outro saber de desenho e um bom sentido de modelação lumínica, características essas que atestam as suas potencialidades de artista, ainda não devidamente reconhecidas pela História da Arte portuguesa...

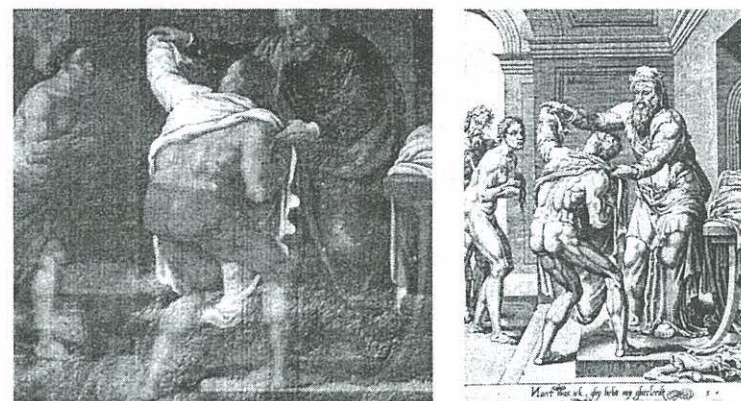
Mas o que nos importa afirmar, neste momento, é o facto incontestável de que as gravuras de Dirck Coornhert abertas em Leiden em 1552 circulavam no Algarve do século XVII e em círculos ligados às Santas Casas, como cabalmente se pode comprovar pelo

[293] Vitor Serrão, «Uma página da Inquisição: o programa pictórico da Ermida de Nossa Senhora do Pé da Cruz em Faro (1692)», in *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Livros Horizonte, 2001, pp. 168-192 (refª pp. 185-187).

facto de pelo menos em duas Misericórdias da época (Silves e Faro), num intervalo de poucos decénios, elas terem sido utilizadas com absoluto verismo e como fonte recomendada para programas iconográficos de grandes retábulos.

3. A ordem das Sete Obras Corporais não parece ter sido respeitada na organização retabular, mas tal facto é apenas devido à redistribuição arbitrária das tábuas após as obras de 1727 realizadas no retábulo-mor, quando se rasgou a nova tribuna barroca, enquadrando uma modesta tela da *Visitação da Virgem* que foi colocada ao centro, a preencher a boca do camarim, e se realizaram pinturas murais de enquadramento cenográfico da ousia. As novas disposições litúrgicas levaram a que se abrisse, então, uma tribuna na parte central do retábulo, o que levou os artistas encarregues dessa empreitada barroco-joanina a remontar as ilhargas originais – onde ainda hoje se encontram, enquadradas por colunas estriadas de capitéis jónicos, colunas e pilastras assentes em mísulas com suas consolas, frisos e cornijas, as quatro tábuas *Dar de Beber, Dar de Comer, Resgatar os cativos* e *Enterrar os mortos* –, e a distribuir as três restantes pinturas com Obras (*Vestir os Nus, Visitar os Enfermos, Dar Pousada aos Peregrinos*) e ainda uma oitava tábua com o passo do *Calvário*, pelo espaço da cimalha.

Um elucidatico registo sacado do *Livro de Receita e Despesa da Santa Caza da Misericórdia de Silves de 1724-1737* informa-nos, entre outras verbas a esse respeito, infelizmente muito lacónicas quanto a autores envolvidos, que no ano económico de 1727-1728 se gastou a alta quantia de 55.200 rs nas «*obras do retablo, frontaes, frontal e pulpito*»[294]. O redouramento do retábulo integrou, então, a pintura de fruteiros e pendentes na decoração do arco que emoldura a grande tela central, bem como a pintura e estofo do frontal, à imitação de tecido rico, com elementos fitomórficos estilizados, havendo ainda a assinalar uma intervenção ulterior de pintura mural, com motivos de brutesco, lambrequins, «rocalhas»,

[294] Maria Helena e Vitor Roberto Mendes Pinto, *As Misericórdias do Algarve*, Ministério da Saúde e Assistência, Direcção-Geral de Assistência, 1968, pp. 45-57 (refª p.49).

Vestir os Nus (Obra de Misericórdia Corporal), no retábulo da Misericórdia de Faro (1667-70) e no gravado de Dirk Volkerstz, o Coornhert.

enrolamentos acânticos e sanefas fingidas, nos espaços da parede do topo da igreja que envolvem o retábulo e, ainda, na decoração das molduras entalhadas com pinturas de cartelas rococó, campanha esta que pode datar de 1786-88, por ser desses anos uma nota de despesa que elucida o facto de se gastarem 14.210 rs com a «*obra de pintura da tribuna*». Estas intervenções artísticas do segundo quartel de Setecentos empobreceram bastante a igreja da Misericórdia de Silves e alteraram substancialmente a estrutura do retábulo primitivo, que perdeu a sua lógica narrativa e o seu equilíbrio formal. Ainda em 1891 se documentam obras no altar, com feitura da banqueta para o retábulo, por 24.000 rs, para integrar dois tocheiros de chumbo, a fim de assegurar o culto numa altura em que ele fenecia. Tudo se encontrava em vésperas de sonegação e, de facto, o início do século XX verá o templo ser profanado das suas funções iniciais e votado ao desprezo.

Dado, porém, que ainda subsistem as oito tábuas que formavam o conjunto retabular primitivo, é ainda possível reconstituír o modo como o retábulo-mor seiscentista se organizava aquando da sua factura. As tábuas *in situ* são as quatro que ainda se encontram, e podem ser admiradas, nas ilhargas do retábulo. À esquerda da nova tribuna, temos a cena *Dar de Beber a quem tem sede*, quinta Obra de Misericórdia corporal, em cima, e *Dar de Comer a quem tem*

fome, quarta Obra de Misericórdia corporal, em baixo. À direita, encontramos as cenas *Resgatar os Cativos*, em cima, e *Enterrar os Mortos*, em baixo, respectivamente primeira e última das Obras de Misericórdia corporal. No remate, acima do fecho a da tribuna onde se encontram o escudo e coroa reais de D. João V, e abaixo da tábua do *Calvário*, foram recolocadas as cenas *Vestir os Nus, Visitar os Enfermos* e *Dar Pousada aos Peregrinhos*[295] (respectivamente, a terceira, segunda e sexta Obras de Misericórdia corporal). É evidente que, com a intromissão da tribuna em 1727, a parte central do retábulo foi desfeita, as ilhargas deslocadas para os lados, e os painéis que se tiveram de desmontar mal adaptados ao remate. Na origem, o andar inferior teria ao centro um nicho com imagem ladeado pelas tábuas *Dar de comer* e *Enterrar os mortos*, o andar nobre incluiria ao centro a cena *Visitar os Enfermos*, e um último andar reuniria o *Calvário,* ao meio, ladeado pelas cenas *Visitar os Nus* e *Dar Pousada aos Peregrinos*.

A cena *Dar de Comer*, muito simplificada embora, face ao modelo desenhado por Van Heemskerck e gravado por Coornhert, seguiu o essencial da composição da estampa de Leiden de 1552. A narração do acto piedoso desenrola-se num sóbrio interior arquitectónico onde um ancião trajando uma capa azul oferece pão a uma mulher com criança ao colo, que jaz no solo à esquerda (no original gravado, porém, é um mendigo idoso quem recebe o alimento). É interessante que, num segundo plano deste painel, o pintor integrou duas figuras dialogantes, uma delas ostentando uma cabaça, símbolo dos peregrinos, significativo de que, num dos painéis com maior visibilidade em todo o conjunto, se procurou sinalizar outra Obra de Misericórdia corporal que também mereceu destaque

[295] Esta cena aparece substituída, em alguns casos de programas artísticos das Misericórdias portuguesas, pela cena *Visitar os Presos*. Estas discrepâncias, que no ciclo de azulejos da igreja da Misericórdia de Arraiolos chegam a ser pretexto para a inclusão de uma oitava Obra de Misericórdia, a fim de manter a simetria da decoração, mostram que o tema mereceu das autoridades portuguesas uma profunda reflexão e, em alguns casos, o ensaio de variações temáticas. O conhecimento das estampas da série de Leiden de 1552, entre outras, permite que o estudo desta iconografia possa ser desenvolvida, doravante, em novas bases.

individualizado na narração iconográfica do altar. A cena *Enterrar os Mortos,* também destacada na primeira fiada, à direita, mostra o féretreo de um cadáver amortalhado no acto de ser depositado numa sepultura por dois homens em movimento de transporte do corpo, e recebendo os últimos sacramentos por um jovem clérigo, acompanhado por dois acólitos. É de notar que esta cena, não tendo correspondência directa na série gravada de 1552, mereceu mesmo assim ser retomada, quase sem variantes compositivas, na tela com o mesmo assunto no retábulo da Misericórdia de Faro, prova cabal de que o pintor que executou as telas farenses em 1677 (João Rodrigues Andino) conhecia as tábuas de Silves e utilizou alguns dos seus modelos para além da informação imagética disponibilizada pela série de gravados de Coornhert. A cena *Dar de Beber* é, também, pouco devedora da estampa de Leiden, embora tenha inspirado em alguns aspectos a tela do Andino em Faro: nesta tábua (a mais arruinada do conjunto por lhe faltarem elementos da composição primitiva que se tornaram irrecuperáveis durante o restauro), vislumbra-se um homem vestido de manto azul com o seu jarro a encher várias malgas para servir água aos sequiosos, vendo-se uma criança que estende os braços em sinal de reconhecimento. A cena *Resgate dos cativos,* de novo sequaz do modelo de Coornhert de 1552, mostra o acto de Misericórdia do resgate dos cristãos cativos às mãos dos mouros e piratas maghrebinos – um tema de tão significativa importância no Algarve seiscentista e que causava grande impressão nas comunidades litorâneas –, vendo-se dois turcos, à direita, junto a uma mesa, discutindo com um frade trinitário e um seu acólito, de joelhos, que retira moedas de um cofre, o valor atribuído à libertação de um cativo. Também aqui o pintor das telas da Misericórdia de Faro, a quatro ou cinco decénios de distância, seguiu em alguns pormenores da sua composição, além do gravado de Leiden, o modelo da tábua de Silves.

Passando às cenas pintadas no remate, *Vestir os Nus* é um dos quadros em que o pintor da Misericórdia de Silves se mostra mais ousado (se o termo pode ser de algum modo apropriado ao caso...) face aos modelos das estampas de Coornhert. A cena, desenrolada num espaço interior enquadrado por arquitecturas singelas, mostra um homem idoso, envergando manto azul, a ajudar um mendigo,

colocado de costas em primeiro plano, a envergar uma túnica, estando também representados, à direita, dois outros mendigos assistentes. Facto significativo é que quer a mulher desnuda do gravado de 1552 quer o nu masculino em contrapposto na mesma estampa, aparecem decorosamente vestidos na tábua de Silves, como se os responsáveis do retábulo (o artista, ou quem lhe encomendou a obra, ou ambos...) desejassem cumprir zelosamente as regras imperantes na representação de obras de arte sacra contra as *«imagens de formosura dissoluta e de falso dogma»*, capazes de distraír mais do que convencer, tal como os cânones tridentinos recomendavam. *Visitar os Enfermos* segue também o modelo gravado por Coornhert, mostrando uma jovem de certa condição a assistir a um idoso acamado, num austero interior de hospício, vendo-se ainda, em primeiro plano, uma segunda figura feminina a assistir ao doente. Enfim, *Dar Pousada aos Peregrinos* mostra um idoso, de traje azul, a convidar para sua casa dois romeiros, com trajes de peregrino, e os atributos habituais da concha com vieira, bordão e cabaça. A oitava cena pintada é a do *Calvário* – Cristo vivo na cruz entre Nossa Sem hora e São João Evangelista –, pintura de modelo convencional, inspirada num gravado nórdico de raíz rubensina.

4. Não sabemos quem foi o pintor das tábuas do retábulo da Misericórdia de Silves. Na época a que nos reportamos – primeira metade do século XVII –, e ao contrário do que sucede para a realidade pictural algarvia do século XVI, poucos são, efectivamente, os nomes de pintores da modalidade de óleo que se identificam no Algarve, com oficinas montadas e actividade referida pela documentação. É provável que os mesários tenham recorrido a pintor de Lagos ou de Faro, os centros mais próximos onde se poderia encontrar alguma produção artística mais qualificada, estando excluída, por inexistente, a produção local[296].

[296] Silves já não possuía um corpo de mesteirais significativo no século XVII, como se atesta pela consulta das notas de protocolos tabeliónicos da cidade, ou pelos registos de assentos paroquiais, mostrando que entrara em gradual decadência após a mudança de bispado para Faro. Todavia, no século XV existia, pelo menos, um pintor em Silves: chamava-se Afonso Pires e aqui

Um desses «nomes» é o de João Martins, «pintor castelhano» na gíria local (mas, na realidade, biscaínho de origem, pois era natural de Algueta, e com sangue cristão-novo)[297], que se radicou em Faro entre 1608 e 1640[298], aí realizando trabalhos de cavalete, dourado e estofado na Sé e em outras igrejas, mas que desapareceram[299]. Também se conhecem outros «nomes» (que não as obras) de alguns outros pintores farenses destes anos, como João Dias (referido em 1611), António de Mendonça (activo entre 1602 e 1615, membro da Confraria das Almas da igreja de São Pedro), António Nogueira (activo entre 1612 e 1621)[300] e Manuel Rodrigues (activo de 1611 a 1633)[301], mas seriam, na maior parte dos casos senão na sua totalidade, singelos pintores das modalidades complementares de dourado, têmpera e estofado.

Em Lagos conhece-se a actividade dos pintores seiscentistas Agostinho Mendes (activo por volta de 1630), Cristóvão de

morava em 1474, segundo nota do Almoxarifado dada a conhecer por Maria José da Silva Leal, *Livro do Almoxarifado de Silves*, Lisboa, 1989, p. 24. O documento consta do *Núcleo Antigo* do ANTT, nº 298. A obra deste Afonso Pires é, infelizmente, desconhecida.

[297] António Borges Coelho, *Inquisição de Évora*, ed. Caminho, vol. I, Lisboa, 1987, p. 361, cita uma filha deste pintor farense João Martins, que foi sentenciada pela Inquisição de Évora por alegadas *«culpas judaizantes»*.

[298] Francisco I. C. Lameira, «Elementos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam a madeira em/para a cidade de Faro nos séculos XVII a XIX», *Anais do Município de Faro*, nº XVI, 1986, pp. 103-164 (refª p. 129).

[299] Segundo António de Oliveira, «Levantamentos populares do Algarve em 1637-38. A repressão», *Revista Portuguesa de História*, tomo XX, Coimbra, 1984, o pintor João Martins surge citado, a pp. 117-118, como um dos raros membros da corporação de mesteirais de Faro que não aderiu à rebelião anti-filipina então ocorrida na cidade e que, pelo contrário, apoiou a repressão dos manifestantes.

[300] Este António Nogueira era artista com algum destaque local, a ponto de ser chamado a trabalhar em Loulé e também em Huelva, cidade andalusa onde veio, em 1612, pintar e dourar o retábulo da Confraria de Santo António de Pádua no extinto Convento de São Francisco, por 900 reales castelhanos (Rosario Cruz García, *El convento de San Francisco de Huelva. Estudio historico-artistico*, Huelva, 1998, p. 94).

[301] Francisco I. C. Lameira, «Elementos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam a madeira em/para a cidade de Faro nos séculos XVII a XIX», *Anais do Município de Faro*, nº XVI, 1986, pp. 103-164 (refª p. 131).

Azevedo (falecido pouco antes de 1620) e Francisco Canelas (activo entre 1631 e 1639)[302], mas todos de modalidades desconhecidas. A verdade é que, no estado actual dos nossos conhecimentos sobre o património artístico algarvio, e dada a ausência de documentação fidedigna sobre as antigas igrejas de Silves, ou de painéis algarvios coevos dos que aqui se estudam e que aparentem o mesmo estilo, não é possível saber quem foi o pintor regional a quem a mesa desta Santa Casa da Misericórdia entregou a factura dos painéis retabulares da sua igreja.

Podemos concluír que o retábulo-mor desta igreja, apesar de se encontrar em estado de conservação que mostra os efeitos das profundas adições sofridas em dois momentos do século XVIII, é ainda um conjunto muito interessante da talha e pintura do Maneirismo declinante no Algarve, datável do primeiro terço de Seiscentos, numa data não longe, segundo todas as razões iconográficas e estilísticas que se apontaram, da década de 1620 a 1630. Inicialmente, era constituído, conforme à mais plausível reconstituição, por três fiadas de painéis ediculados, as de cima formadas cada uma por três painéis, ladeados por colunas estriadas de capitéis jónicos, e a inferior formada por dois painéis nas ilhargas e por um nicho central com uma imagem de *Nossa Senhora e o Menino*. Depois de 1727, e de novo no fim de Setecentos, em sequência dos efeitos do terremoto de 1755, novas alterações foram introduzidas, designadamente com a factura da grande e secundária tela da *Visitação da Virgem* para ornar a boca da tribuna, e da pintura de brutescos, folhagem acântica, marmoreados e jaspes fingidos que cobriu com vistosa decoração polícroma a obra de marcenaria e a parede da ousia em volta da estrutura retabular.

A imagem que o conjunto actualmente nos oferece é, por tudo isto, confusa, pois reflecte, na série de intromissões diversas que lhe foram acopladas, um efeito de hibridismo que prejudica o seu

[302] Segundo nos informa Pedro Penteado (IAN/TT), o pintor Francisco Canelas nascera em 1591 e surge em 1631 a ser denunciante, na Visitação do Bispo D. Francisco de Meneses, e de novo em 1638, na Visitação do Bispo D. Francisco Barreto, contra outras pessoas que suspeitava de «práticas judaizantes» ou «actos imorais»...

entendimento como programa imagético coerente. Mesmo assim, o resultado artístico da campanha seiscentista é ainda muito marcante, já que as alterações sofridas não extirparam as tábuas originais, que remanesceram na totalidade apostas ao conjunto, posto que em nova ordenação, menos criteriosa, das suas «histórias» pintadas.

5. A série de tábuas das *Obras de Misericórdia Corporal* pintadas no retábulo da Misericórdia de Silves oferece-nos, antes de mais, o alto interesse iconográfico de seguir um programa de imagens dedicadas à Alegoria à Fraternidade Cristã que havia sido desenhado, uns bons setenta anos antes, por um grande artista dos Países-Baixos, Maerten van Heemskerck, e passado à estampa por outro grande artista suspeito de protestantismo, Dirck Volkertsz, o Coornhert.

É evidente que num país como era o Portugal do tempo, sujeito à dominação espanhola e em fase de atávico atraso cultural que, no caso de Silves, o periferismo acentuava, a série de estampas das Obras de Misericórdia agradava, antes de mais, pela força, pelo movimento e pela grande novidade que as várias cenas ofereciam, e a verdade é que da parte dos encomendantes da Misericórdia de Silves de circa 1620-1630 não foi pressentida a mínima suspeição sobre uma série de estampas que, bem vistas as coisas, garantia composições retabulares muito mais interessantes que as repetitivas cenas da *Vida da Virgem* e da *Paixão de Cristo* que se multiplicavam nos retábulos de Misericórdias portuguesas – vejam-se, para só se citarem casos do Algarve, os exemplos das tábuas do retábulo da Misericórdia de Mexilhoeira Grande, ou das tábuas do retábulo da Misericórdia de Moncarapacho, obras ainda do século XVI declinante[303].

A forte impressão causada pelas gravuras, à margem de qualquer mancha de suspeita que pudesse existir sobre o sentido profundo das imagens e cenas nelas utilizadas, foi pois suficiente base de convencimento de mesários e pintor para que fossem elas o mote inspirador do retábulo que então se erguia na capela-mor da

[303] Maria Helena e Vitor Roberto Mendes Pinto, *As Misericórdias do Algarve*, Ministério da Saúde e Assistência, Direcção-Geral de Assistência, 1968, pp. 45-57 (refª pp. 47-48).

Misericórdia de Silves. É por isso que o programa iconológico do retábulo da igreja explora o tema da fraternidade cristã no seio do associativismo e da benemerência organizada, acentuando os passos de «obras de misericórdia corporal» que podiam ter maior impacto na sociedade algarvia de então, como é o caso do visitar os doentes, o abrigar os viajantes e peregrinos, o alimentar e vestir os pobres ou o resgate dos cativos cristãos às mãos dos infiéis magrebinos e mouros – sobretudo este, com tantas implicações na vivência das populações costeiras, desde tempos imemoriais flageladas pelas incursões dos piratas berberes e mouros. Utilizando uma linguagem metafórica que acentua a força do discurso imagético – com destaque óbvio a figuras-referência, geralmente trajando de azul, que assumem ao longo da série de pinturas os vários actos misericordiosos na sua plenitude –, as tábuas de Silves assumem também, no plano da sua lição iconológica, um sentido de apego à fraternidade entre as comunidades, apta a fazer frente às dificuldades numa época de acentuada crise.

Esse sentido fraterno é-nos dado ainda, em tom menor, por outro conjunto de pinturas da Santa Casa: as telas das antigas bandeiras processionais. No corpo da igreja, além de uma pia de água-benta com decoração manuelina, remanescência do primitivo templo, expõem-se dezasseis telas que correspondem às duas faces de oito Bandeiras da Misericórdia, felizmente restauradas no decurso da recente campanha de obras no templo. Estas pinturas, destinadas a decorar os pendões processionais durante as festividades cíclicas ou os enterros de destacados mesários, deterioravam-se com rapidez, daí a razão das sucessivas repinturas que nelas se detectou aquando da beneficiação. No seu conjunto, formam um apreciável testemunho da arte sacra das Misericórdias, similar a alguns outros que felizmente se preservaram a nível nacional, como a colecção de bandeiras da Misericórdia da Ericeira ou, no Algarve, a da Misericórdia de Estômbar. Estas telas acentuam, no plano iconológico, a par do sentido da caridade cristã bem sublinhado nas pinturas do retábulo, as valências do sacrifício que redime, através do exemplo de Jesus Cristo nos passos da Paixão e do exemplo dos Anjos que expõem os instrumentos de martírio, metáforas da vida penosa em que, afinal, os valores de redenção se encontram – esta

era a lição pretendida pelo historial destas pinturas, bem integradas no espírito e valores da Contra-Reforma...

Na série de bandeiras da Misericórdia de Silves, restam ainda, ladeando a porta da entrada, as duas telas – Nossa Senhora da Misericórdia (anversao) e Nossa Senhora da Piedade (reverso) – da antiga Bandeira Real seiscentista, que se destaca por certa qualidade acima da mediania, obra de um pintor profissional, que soube adaptar o tradicional modelo da *Mater Omnium* (sequaz da gravura do *Compromisso* da Misericórdia de Lisboa, base da iconografia que foi depois seguida em todas as Misericórdias)[304], com conhecimentos do novo naturalismo e do penumbrismo barrocos. Outras duas telas pertenceram a uma segunda Bandeira Real, de muito menor qualidade, e mais tardia. As restantes doze telas formavam uma única série de *Bandeiras da Paixão*, pintadas no fim do século XVII e constituídas por seis pendões onde as cenas da Paixão (*Prisão de Jesus*, *Flagelação*, e passos do *Caminho do Calvário*) eram acompanhadas no reverso das bandeiras por representações de Anjos segurando os atributos da Paixão. Os modelos seguidos neste tipo de telas foram quase sempre, quanto às cenas da Paixão, as gravuras de Jerónimo e Antón Wierix numa célebre obra editada em Antuérpia em 1593, a *Evangelium Historiae Imagines* do Padre Jerónimo Nadal, enquanto que para as figuras de Anjos com simbolos cristológicos se recorreu a uma série de estampas francesas, a *Arma Christi* gravada a buril por Élie Dubois no início do século XVII[305]:

Pode atestar-se, por estas identificações iconográficas de fontes gravadas, que até datas avançadas do século XVIII, apesar de ser evidente o anacronismo de tal solução, muitas Santas Casas de Misericórdias portuguesas (e também do Mundo Português, do Brasil à Índia) mantiveram-se insensíveis às inovações artísticas entretanto operadas e continuaram a impôr esses modelos maneiristas do século XVI para a composição a seguir nas suas Bandeiras e pinturas

[304] Costa Goodolphim, *As Misericordias*, Lisboa, 1898.

[305] Sobre estas gravuras, muito seguidas também nos espaços coloniais portugueses, como na Misericórdia de Salvador da Bahia, cfr. Luís Alberto Ribeiro Freire, «As "Arma Christi' de Eli du Bois e José Joaquim da Rocha», revista *Museu*, IV série, nº 8, 1999, pp. 151-181.

retabulares. Esse traço de anacronismo, que preside à ideologia dominante na prática e nos gostos enraizados nas Santas Casas de Misericórdia, explica que os modelos do Maneirismo na sua versão contra-reformada encontrassem nas obras de pintura patrocinadas pelas Misericórdias portuguesas um traço de continuidade que atinge, muitas das vezes, contornos de anomalia imagética, senão de resistência às novidades composicionais entretanto estabelecidas. É o mesmo fenómeno, aliás, que explica que, nas primícias do século XVII, o retábulo da igreja da Misericórdia de Silves ainda pudesse ser concebido, quanto aos seus painéis historiados, segundo modelos maneiristas de meados do século XVI, para mais já despidos do profundo sentido ideológico que serviu de base a tais modelos!

As tábuas e telas desta igreja falam-nos, dentro da sua expressão regionalista, da enorme força comunicacional assumida pelas imagens no seio de uma sociedade de Antigo Regime. O esforço que cabe à História da Arte, a par do trabalho de conservação e restauro das obras, e do dinamismo das tutelas para criar sinergias no campo do turismo patrimonial, será também o de recuperar parte do sentido profundo desse cordão identitário que as «imagens sagradas» um dia possuíram, no seu esforço de comunicarem linhas de humanização através da espiritualidade partilhada e do apelo à harmonia na convivência, mas que as vicissitudes do tempo romperam abruptamente, e que a des-memória dos dias de hoje já não está apta a entender... Bem vistas as coisas, uma visita à igreja da Misericórdia de Silves e à sua colecção de pinturas do século XVII impõe-se, a partir de agora, não tanto pela qualidade plásticas das obras que ali se encontram, e que são por certo de bitola bem secundária, mas sobretudo pelo que nelas se explicita sobre os gostos, os medos, os traumas e os anseios de uma sociedade provincial, vivendo em tristes tempos de Contra-Reforma e de União Ibérica repressiva, à sombra das memórias de um antigo prestígio que em Silves há muito tinha desaparecido.

VII
PODER DE CONVENCIMENTO E NARRAÇÃO IMAGÉTICA NA PINTURA PORTUGUESA DA CONTRA-REFORMA: O EXEMPLO DE UMA TELA NO CONVENTO DOS PAULISTAS DE PORTEL.

ao João Luís Lisboa

1. A História da Arte reconhece hoje o papel muito destacado que foi assumido pela imagem gravada nos sucessivos processos de evolução artística. Não é mais possível tentar compreender-se, hoje, o sentido das obras de arte – como sejam as produzidas em fases históricas tais como o final da Idade Média ou o Renascimento e o Maneirismo, por exemplo – se ignorarmos os interstícios da concepção e da produção à luz de categorias operativas e de constrangimentos ideológicos que envolvem sempre os clientes, os artistas e os públicos.

É por isso que o estudo da fonte gravada como referência ilustrativa do *fazer* das obras de arte se multiplicou ao longo dos últimos anos, em dimensão meramente iconográfica ou, também, no quadro mais vasto e mais interessante de um enfoque iconológico[306]. A análise das fontes imagéticas disponíveis em cada época, sejam as estampas de livro ou as gravuras avulsas, explica-nos alguma coisa sobre fontes poderosas de conhecimento e, muitas vezes também, de inovação que envolvem o acto criativo, do mais erudito ao de

---

[306] Vejam-se a este propósito as recentes teses de doutoramento universitário de Ana Paula Rebelo Correia, *Histoires em Azulejos: Miroir et Mémoires de la Gravure Europeénne. Azulejos baroques à thème mythologique dans l'architecture civile à Lisbonne. Iconographie et Sources d'Inspiration*, orientada pelo Prof. Doutor Roger Van Schoute e defendida na Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2005; de Manuel Batoréo, *Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesaa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Faculdade de Letras de Lisboa, 2005; e de Frei António José de Almeida, OP., *Imagens de Papel. O "Flos Sanctorum em linguagem português', de 1513, e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário, OP*, Faculdade de Letras do Porto, 2005.

dimensão periférica[307]. O valioso papel assumido pela arte da ilustração como instrumento cognitivo da memória imagética, quer em termos de manutenção de códigos formais, quer da sua cíclica renovação em determinados períodos, começa a ser melhor percebido pelos historiadores de arte, permitindo dialogar melhor com as formas enquanto parcelas de um programa consistentemente elaborado, caracterizar os códigos artísticos enquanto testemunhos eloquentes e trans-contextuais, entender as flutuações de gosto e de estilo mais ou menos perceptíveis num corte diacrónico de existências patrimoniais, e deslindar os níveis de correspondência que (como se atesta com clareza na pintura e em outras artes dos séculos XVI e XVII) cumprem esse desejo de assimilar e unificar tipos de linguagem diversos com o objectivo de globalizar formas mais complexas de comunicação[308]. Intimamente ligada, sempre, a fontes literárias de conhecimento (poesia, oratória, parenética, sermonologia, tratadística, literatura de viagens, etc), a arte da gravura, nas suas vertentes mais decorativas ou simbólicas (como a emblemática, o grotesco romano e outras formas *all'antico*), cumpre um papel singular na busca de unidades de significação de uma determinada fase artística ou época histórica, como *reforço de conhecimento*[309]. E é interessante verificarmos que, tanto no centro artístico do momento como num determinado foco periférico, a novidade de uma fonte gravada possa assumir um papel de atracção e modernidade; esse papel é de tal modo actuante na memória, na sensibilidade e no gosto dos mercados envolvidos que a originalidade do *fazer*, derivada de fontes ilustradas de

[307] A esse respeito importa lembrar a importância (e grande actualidade, como livro de referência) do ensaio de David Freedberg *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Paperback, 1991 (ed. espanhola, *El Poder de las Imágenes*, éd. Cátedra, Madrid, 1991).

[308] Juan Martínez Moro, «La ilustración como categoria: dos episódios sobre arte y conocimiento», *Trasdós – revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 2, 2000, pp. 83-84.

[309] Veja-se o caso do Barroco castelhano e andaluz: cfr. Julián Gállego, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, éd. Cátedra, Madrid, 1974.

vanguarda, pode superar os modelos iconográficos impostos e abrir o mundo da produção artística local a novos desafios[310].

Como se sabe, a crescente importância da ilustração livresca e da estampa solta na cultura portuguesa da Idade Moderna, sobretudo com a Contra-Reforma, criou formas de comportamento diversificado por parte dos artistas, muitos deles utilizando a fonte gravada com estrita dependência formal, quando não sem consciência memorizável da sua origem, havendo outros casos, porém, em que a estampa era, para o artista, mais que um referencial temático ou formal, um instrumento de renovação, marcado pela intencionalidade dos tipos iconográficos. já tivemos oportunidade de destacar, na arte portuguesa do tempo da Contra-Reforma, época em que abundou a presença da estampa de importação ítalo-flamenga, inúmeros testemunhos de uma e outra atitude na pintura, na iluminura e na escultura[311]. Uma das vias em que a novidade do gravado se expressou foi na divulgação de originais de grandes mestres italianos, flamengos e franceses que, a par das estampas de ornamento (brutesco, etc), se imiscui profundamente no gosto dos nossos artistas, internacionalizando-lhes as referências e atenuando, em muitos casos, a falta de contactos artísticos além--fronteiras. Durante o século XVII, época de particular isolamento e dificuldades intestinas, esse papel da ilustração estrangeira assumiu proporções assaz interessantes que explicam, em parte, a originalidade e diversidade dos processos criativos dos nossos pintores.

Não é demais realçar a desatenção com que, pese o esforço recente da História da Arte, alguns períodos da cultura artística portuguesa têm sido avaliados, em cores de injusta menorização. À medida, porém, que as metodologias de abordagem globalizante e o recenseamento de espécimes no terreno forem sendo cumpridos,

[310] Carlo Ginsburg e Enrico Castelnuovo, *A Micro-História e outros Ensaios* (trad. portuguesa), ed. Difel, Lisboa, 1991; e C. Ginsburg, *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*, ed. Companhia das Letras, S. Paulo, 1991.

[311] Vítor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de doutoramento, dois volumes, Universidade de Coimbra, 1992 (publicado parcialmente o 1º vol., ed. Colibri, Lisboa, 2000).

o conhecimento sobre a realidade da nossa produção irá permitir re-valorizar esses e outros acervos, apreciando-os na exacta medida do contexto em que foram concebidos e produzidos.

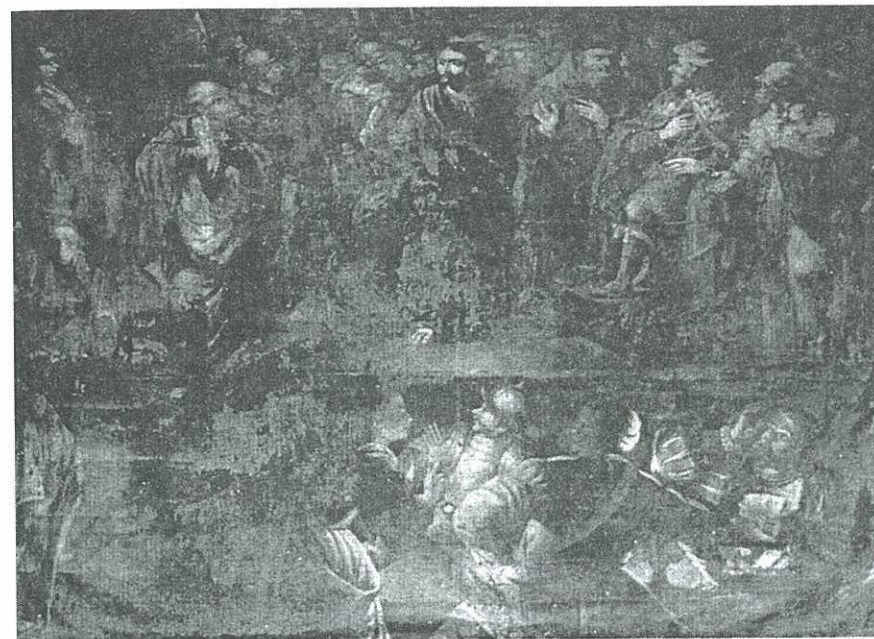
2. O caso do painel seiscentista alentejano que elegemos para melhor se exemplificar esta análise ligada ao uso da gravura em tempo de Contra-Reforma é, sob todos os pontos de vista, singular.

Existe no Convento dos frades paulistas de Nossa Senhora do Socorro, na vila alentejana de Portel, uma grande tela penumbrista que chama a atenção dos visitantes. A estrutura compositiva permite atestar o modo consciente, e consequente, como certos artistas do século XVII, mesmo limitados a uma curva de actuação periférica, recorriam às fontes disponíveis e as sabiam usar, dentro das dificuldades e do controle vigentes, como verdadeiras experiências de liberdade criativa. Esse quadro decora um altar da banda esquerda da nave dessa igreja, preenchendo o vão central do respectivo retábulo. Trata-se de um painel retabular que se impõe pela intrínseca qualidade de execução plástica e pelo estudado poder de convencimento que, através de uma bem articulada narração policénica, o seu discurso imagético propõe ao olhar dos visitantes mais atentos, ao mesmo tempo que tenta gravar como legado aos públicos futuros uma imagem aberta de comunicação[312].

À primeira vista, parece tratar-se de mais um testemunho plástico (conquanto particularmente feliz), daquele tipo de *pintura de convencimento* em que a arte portuguesa sob signo do Concílio de Trento foi tão fértil, com peças muitas vezes de uma confrangedora repetitividade formal, onde era exclusivo o objectivo da catequização das populações[313]. Dentro dos princípios contra-reformistas à época dominantes, antes de mais, estamos perante uma obra concebida e executada segundo o conceito romano tridentino da *arte senza tempo*[314], com acento numa imagem didascálica em que

[312] Sobre esta tela, cfr. refª em Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, cit., vol. II (polic.), p. 847.

[313] Flávio Gonçalves, *Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, sep. da revista Belas-Artes, Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª série, Lisboa, 1973.

[314] Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L' «arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957 (2ª ed. Vicenza, Neri Pozza, 1997)

Cristo perante Caifás e Negação de Pedro, atribuída a João da Cunha, cerca de 1660-70. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel.

Gerard Seghers, *Negação de Pedro*, c. 1620-25. Raleigh, North Carolina Museum of Art.

a representação iconográfica, o jogo de claro-escuro, as poses articuladas das figuras e grupos, a modelação claro-escurista e os trechos de enquadramento cenográfico, se complementam face ao objectivo de catequizar o olhar dos fiéis e impressionar o espectador para os mistérios da fé católica. De facto, a peça segue fielmente os princípios de *nihil profanum, nihil inhonestum* prescritos pelos teólogos tridentinos em relação às *«imagens sagradas»* e que produziu tantas centenas de peças, muitas vezes convencionalizadas e sem chama, aptas a funcionar tão-só num amplo processo de legitimação de princípios[315].

Vendo-se a tela seiscentista do convento de paulistas de Portel com a devida e justificada demora, verificamos que, bem ao contrário, ela superou esses objectivos primeiros e se soube deleitar numa construção imagética mais sedutora e complexa. O artista visava, sem dúvida, tornar a sua composição bíblica mais atractiva, cruzando no seu tecido duas ou mais «histórias» a fim de dinamizar o seu sentido pedagógico – e, também, o seu *sabor* artístico. Trata-se de um grande quadro do ciclo proto-barroco, pintado a óleo sobre tela, medindo 1 m, 600 de alto por 1m, 900 de largura, que representa a cena bíblica de *Jesus Cristo perante Caifás*, um episódio muito corrente nas figurações da *Paixão de Cristo* e que mereceu ao pintor um tratamento cenográfico bastante eficaz e, de certa maneira, original, na medida em que explorou – caso raro entre nós – certas derivas do «caravagismo» italiano.

Por um lado, o pintor juntou na cena o passo de *Jesus Cristo perante Caifás* ao da *Negação de São Pedro*. Por outro, desdobrou a composição em dois registos de narração complementares e interligados, tendo o superior, ao centro, a figura de Jesus, de pé e num recorte luminoso, rodeado por soldados romanos em ambiência penumbrista, junto a um trono onde o sacerdote Caifás, acompanhado por fariseus que com ele dialogam, se apresta a julgar o cativo; à esquerda, em plano afastado, vemos a figura de São Pedro, de mãos postas, numa pose atormentada depois da tripla negação, assistindo ao

[315] Vítor Serrão, «Pintura e Propaganda em Évora nos alvores do século XVII. Um panfleto contra a iconoclastia e três casos de repressão», *Actas do Congresso da Inquisição,* Lisboa, 2004, no prelo.

julgamento; enfim, no registo inferior, em ambiência iluminada *a la candela*, algumas figuras de assistentes jogam cartas e gesticulam em surdo diálogo, com uma esbelta figura feminina em *contrapposto* e outras personagens ataviadas ao gosto seiscentista, numa espécie de «quadro de género» que se configura algo à margem do drama que se desenrola no registo cimeiro.

Estamos perante um painel de merecimento, executado a óleo sobre tela no último terço do século XVII para decoração de um altar (hoje de invocação de São Luís, Rei de França), o segundo da banda da Epístola, no corpo da igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro. Além da grande tela que centra o altar, existe uma outra, *Cristo com a cruz às costas*, no remate, mas de qualidade inferior e de cronologia mais recente, coeva da remodelação barroco-joanina do altar[316]. Este convento, de frades eremitas da ordem paulista, fora fundado na vila de Portel pelo sétimo Duque de Bragança D. Teodósio II (1583-1630) no princípio do século XVII[317]. Aliás, existira já em Portel, antes, um eremitério dos monges paulistas, filiados na Casa da Serra d'Ossa, que remonta a 1420, quando esta ordem dispôs de ermida no sítio do Corte de Água dos Infantes, no termo da vila, mas foi por iniciativa do culto Duque D. Teodósio II, que a comunidade de frades eremitas se mudou provisoriamente, em 1598, para a Ermida de São Luís, Rei da França, erguida no Rossio da vila, sendo reitor Frei Pedro de Jesus, enquanto a sede definitiva se não acabava de construir. Findas as obras de construção da nova igreja-sede, o cenóbio, provavelmente devido a traças de Pêro Vaz Pereira (c. 1570-1643), o arquitecto do Duque, seria sagrado, finalmente, em 1607, antecedido de solene procissão em

[316] Uma lápide de 1676 encontra-se no supedâneo pavimentar deste altar e atesta a época precisa da sua fundação: OMNIA SVB LE / GES MORS VO / CAT ATRA SVAS / ET TANDEM OM / NES LOCVM PR / OPERA MVS AD ISTVM 1676 / ANNOS.

[317] Sobre esta casa religiosa, cfr. Túlio Espanca, «Convento de Nossa Senhora do Socorro da vila de Portel», *A Cidade de Évora*, nº 59, 1976, pp. 243-255; idem, *Inventário Artístico de Portugal. VIII. Distrito de Évora – Zona Sul*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1978, pp. 209-217; e Ana Pagará, «O Convento da Ordem de São Paulo, em Portel», *Conversas à Volta dos Conventos*, Évora, Casa do Sul Editora, 2002, pp. 207-227.

Pormenor da tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, de João da Cunha (?), cerca de 1660-70. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel.

honra de Nossa Senhora do Socorro. Trata-se de um templo de severo «estilo chão», dentro do gosto de austeridade vigente nas construções da ordem paulista.

3. Olhemos mais demoradamente a tela que nos ocupa: apesar do deplorável estado de conservação em que a tela se encontra, a justificar urgente restauro, ela revela qualidades plásticas acima da mediania, ainda que dentro do quadro da pintura regional, pois atesta uma visão pictural agitada e nervosa, atenta às dinâmicas da cenografia barroca, portuguesa da segunda metade de Seiscentos, que se destaca pela cuidada ciência compositiva de que o artista deu mostras. Ao contrário do que foi tendência comum na produção pictural destes anos, servida quase sempre por propósitos didascálicos de grande clareza e simplicidade (no caso, através dos gravados dos irmãos Wierix divulgados na obra do Padre Jerónimo Nadal, S.J., *Evangelium Imagines Historiae*, saída em Antuérpia em 1593), este painel da igreja dos frades paulistas de Portel procurou servir com outra complexidade e recursos plásticos a comunicabilidade

com os fiéis. De facto, não é comum, na nossa produção de imagens do século XVII, encontrar peças artísticas onde a dimensão humana e a dramaticidade espiritual da *cena de convencimento* se desdobrem em oi.

A cena inferior, na sua evidenciada derivação caravagesca, de todo inesperada no contexto da pintura proto-barroca alentejana, remete para o conhecimento de uma fonte gravada precisa, conquanto rara: a estampa com a cena da *Negação de São Pedro* aberta pelo célebre gravador nórdico Schelte à Bolswert[318], baseada por seu turno numa pintura do caravagesco Gerard Seghers que se expõe no North Carolina Museum of Art, em Raleigh, nos Estados Unidos da América[319]. Esse artista, nascido e morto em Antuérpia (1591-1651), foi um dos poucos flamengos a entender e explorar as novidades revolucionárias de Caravaggio, cujas obras teve oportunidade de estudar em Roma, onde viveu durante o segundo decénio do século XVII, aí tendo seguido, também, as experiências tenebristas de Manfredi e de Honthstorst, antes de se converter, após o regresso, à influência dominante dos modelos de Rubens. A tela da *Negação de São Pedro* data de cerca de 1625 e deveu-se a uma encomenda do escultor André de Nolle, de Antuérpia[320]. Desta tela de Seghers existem outras versões de época, algumas delas réplicas da própria oficina[321], mas não é de supor que alguma delas chegasse na época ao mercado português, sendo mais provável que aqui fosse conhecida, sim, a gravura de Schelte a Bolswert (1586-1659), utilizada pelo pintor do quadro de Portel.

[318] Richard E. Spear, *Caravaggio and his Followers*, Icon Edition, Harper & Row Publishers, New York-Evanston-San Francisco-London, 1975, pp. 162-63.

[319] Idem, *op. cit.*, nº 61 e p. 163.

[320] Idem, *ibidem*.

[321] A tela da Colecção de Lord Mansfield é autografa, assim como a do Museu do Hermitage, em S. Petesburg. A versão da Walker Art Gallery de Minneapolis é da oficina de Gerard Seghers. As versões das colecções P. Fonsbech (Copenhaga), Delia Tally (Los Angeles), J. E. Davies (Little Bringston, Northsmpton) e Bobber (New York), serão também réplicas de oficina, ou epigonais. Na Colecção Theodore Cornely em Aachen, e na Catedral de Namur, existem telas com a *Negação de Pedro* segundo Seghers, mas com a composição invertida, o que parece indiciar reutilização da fonte gravada de Schelte a Bolswert.

Em termos de «quadro de género», esta deliciosa e rara evocação caravagesca, pintada no século XVII, em Portel, por um discreto artista alentejano formado dentro dos cânones proto-barrocos, sob o magno tema clássico da *Negação de Pedro*, representado à hora da prisão de Jesus, mostra-se, como tivemos já oportunidade de observar, derivações do célebre quadro de Michelangelo Merisi, o Caravaggio, a *Vocação de São Mateus* da igreja de San Luigi dei Francesi de Roma[322], no que concerne ao grupo de assistentes ao milagre. Modesta, e tardiamente, mas com as suas potencialidades que não são de desmerecer enquanto documento artístico de uma estratégia comunicacional, a pintura de Portel assume-se como testemunho vivo desse fascínio internacional pela arte dos caravagescos, glosado dentro das suas possibilidades e recursos num quadro que, seguramente, se impôs, ao tempo, muito acima da mediania[323].

4. O pintor desta tela seiscentista portelense é conhecido, ainda que, dado o grande desconhecimento que existe sobre as bolsas periféricas, o seu nome pouco signifique no panorama das histórias da arte portuguesa que focam o nosso Barroco.

A crer na análise estilística, e confrontando a tela da igreja paulista com algumas outras telas conhecidas desse artista, trata-se de João da Cunha, um pintor de óleo morador em Beja, onde diversa documentação o referencia entre o ano de 1640 (ligado então à Santa Casa da Misericórdia local) e 1681 (ano em que pagava foro ao Senado Municipal por casas na Rua da Capelinha, na freguesia de Santa Maria)[324]. Em 1663, este João da Cunha pintou três telas

[322] A origem artística da composição de Seghers no Museu de Raleigh radica no chamado *Manfrediano methodus* de iluminação concentrada e de claro-escuro sem excrescências, segundo estudo dos originais de Caravaggio.

[323] Em Portugal, não existiram obras de Caravaggio e é rara a influência dos seus modelos realistas e dos processos luminosos de definição em claro-escuro, salvo em certas obras de André Reinoso, de Josefa de Ayala e de Marcos da Cruz. No coro baixo do Mosteiro da Madre de Deus existem duas telas caravagescas (*Negação de Pedro*, segundo o modelo de Seghers, e *Tributo de César*), peças seiscentistas importadas, a merecerem estudo de pormenor.

[324] Vítor Serrão, A *Pintura Proto-Barroca*..., cit., vol. II, pp. 843-844.

para o altar da Capela de São José, na Quinta do General, em Borba (uma delas assinada e datada), e são-lhe também atribuídas quatro Bandeiras processionais com passos da *Paixão de Cristo* na Igreja da Misericórdia de Vila Nova de Baronia (Alvito), e as telas de um altar no claustro do Mosteiro da Conceição, em Beja. Em Junho de 1674, o pintor João da Cunha aparece citado num arrendamento de terras ao Convento de Santa Clara de Beja[325].

Trata-se de um secundário produtor de imagens, praticante, como era usual à época na região, quer da modalidade de óleo quer da de dourado e policromia de escultura, homem quase de certeza pouco culto e com mera educação plástica a sequenciar a modesta tradição local[326], que se constitui um exemplo típico de uma conjuntura em que a arte da Pintura, em contexto regional e em fase de isolamento político, quase se resumia a cumprir objectivos de propaganda didascálica para casas religiosas e confrarias, clientelas essas pobres de recursos e sempre muito convencionalizadas de gosto. Ao tempo, trabalhava em Beja, também, o pintor de óleo, dourado e brutesco Manuel da Costa Mourato, autor dos retratos dos Duques de Beja D. Fernando e D. Brites, no Museu Regional, e responsável, juntamente com João da Cunha, pelo maior acervo de intervenções para igrejas, conventos e irmandades do aro bejense.

João da Cunha, segundo o pouco que da sua obra remanesce, parece que seguia as mais popularizadas fontes gravadas que a clientela beata lhe recomendava para melhor servir os desígnios da propaganda católica (como sucede nas telas citadas da Quinta do General em Borba, inspiradas em estampas de Lucas Vorstermann II segundo conhecidos modelos de Rubens, e nas do referido altar de Beja, onde se inspirou, entre outros modelos, nos de gravuras maneiristas correntes, de Cornelis Cort aos irmãos Wierix, por exemplo). A tela de Portel, obra mais conseguida (mercê, também, do modo como a gravura foi, neste caso, um eloquente sinal de

[325] Arquivo Distrital de Beja, *Lº 17 de Notas de Manuel Martins da Fonseca*, fls. 135 vº a 136 vº. Inédito.

[326] Idem, «Uma sociedade de pintores em Beja no fim do século XVI: os maneiristas António de Oliveira e Júlo Dinis de Carvo», revista *Museu*, IV série, 2003, nº 11, pp. 35-75.

aberturas plásticas), é um caso especial de inteligente transposição das capacidades informativas de uma fonte ilustrada, que usou (por sua iniciativa ou por sugestão dos seus clientes, os monges paulistas) com extremos de perícia e imaginação. O uso de um modelo caravagesco de Gerard Seghers, ainda que a meio século de distância, foi pretexto para que o artista da tela de Portel transformasse o convencionalismo de uma cena da *Paixão* num exercício muito interessante de imagética sacra.

Só este quadro do *Jesus Cristo perante Caifás* de Portel – a ser dele, como parece dever atribuir-se[327] – assume um caso evidentemente à-parte, pelo que revela de maior modernidade na "citação" imagética realizada. De facto, o pintor serviu-se da gravura nórdica segundo a complexa composição de Gerard Seghers para animar a sua tela retabular, recriando o espaço plástico, multiplicando os pólos de narração policénica, animando os agrupamentos e poses de figura e tomando em si – ainda que por momentos e sem sequência visível no seu percurso ulterior – um sopro de inovação italianizante, numa longínqua interpretação livre do mundo caravagesco, sempre avesso do referencial dos nossos pintores do século XVII... Se o desenho é fruste e a modelação trai limites de uma formação empírica, o pintor da tela de Portel tem imaginação suficiente para, de acordo com quem lhe encomendou a tela, animar a composição bíblica com uma transposição livre do tema sugerido pela estampa. Ao retirar São Pedro do grupo de jogadores junto

[327] A verdade é que a documentação existente sobre o Convento dos paulistas de Portel não esclarece o assunto. Além de João da Cunha, cuja presença em Portel é presumida, sabemos dos nomes de outros pintores que trabalham para esta vila no século XVII, a saber: o castelhano *Bartolomeu Sánchez*, em 1627, veio de Évora pintar o quadro da *Visitação* da igreja da Misericórdia, ainda existente (V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca, cit.*, Coimbra, 1992, vol. II, pp. 701-711); em 1646, o pintor de óleo, fresco e dourado *Pedro López Vállejo* fez o retábulo e decoração fresquista da Capela de Santo António, na vila, obra desaparecida (Arquivo Distrital de Évora, *L° 8 de Notas de Gaspar de Chaves e Rui de Pina Ravasco,* fls. 125-126); e, entre 1673 e 1687, vivia em Portel um pintor de nome *Manuel Cardim*, que parece andar ligado a obras na Ermida de São Pedro (idem, *L° 14 de Notas de Diogo Boto de Aguiar e Francisco Gavião Cardoso*, fls. 186-187 e 191-192; e *L° 23 de Notas de Diogo Velho de Carvalho*, fls. 51-52).

dos quais negou fidelidade a Jesus Cristo, colocando-o no registo cimeiro, no mesmo plano de Caifás e dos soldados romanos, e ao reorganizar o espaço do registo inferior distribuindo as figuras profanas que jogam e dialogam seguindo o seu próprio sentido de narração credível, o pintor mostrou aquilo que no seu tempo era apanágio, tão-só, dos grandes pintores – casos de Baltazar Gomes Figueira, em Óbidos, ou de Bento Coelho da Silveira e de António de Oliveira Bernardes, em Lisboa –, para quem a informação trazida pela gravura era não só um indicador temático mas, sobretudo, um mundo de multiplicadas referências plásticas que abriam grandes possibilidades de inovação.

O estudo da influência das fontes gravadas na arte portuguesa deve acertar o passo com a análise integrada das formas e comportamentos dos mercados de produção, a fim de apurar a razão porque se utilizam tanto estampas arcaizantes (o caso de edições do *Flos Sanctorum*, ou da *Pequena Paixão* de Durer, em obras já do século XVII...) como, ao mesmo tempo, correm estampas de artistas de vanguarda, do mesmo modo que importa analisar bem os modos de apropriação da imagem ilustrada, ora como réplica integral, ora como informações pontualizadas, criticamente reconvertidas pelo artista em função de outros temas, espaços ou necessidades de encomenda.

Há que lembrar sempre, por ser comum à actividade de todos os artistas peninsulares do século XVII, dos mais eruditos aos de actividade regional, que com o início da Contra-Reforma a Igreja Católica desenvolveu uma formidável campanha de propaganda a fim de controlar os excessos das imagens expostas em lugares de culto e de regulamentar o seu uso. O livro do padre Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* (Antuérpia, 1593), já atrás citado, com gravuras dos irmãos Wierix, foi dos mais populares para redefinir uma iconografia credível e impôr uma «*arte correcta*». Do mesmo modo, a *Orbita Probitatis* e o *Veridicus Christianus* de Johannes David eram conceitos formulados em obras muito popularizadas nos mercados da Europa contra-reformada e chegaram a Portugal, onde grangeiaram natural sucesso, influenciando clientes e artistas. Estas e outras obras de elogio da imagem, então dadas à estampa, como o livro de Jacques Sucquet *Via Vitae Aeternae*, editada em Antuérpia

em 1620, propunham-se combater o *«dogma errado»*, a *«formosura dissoluta»*, os desvios ao dogma e a violência contra as *«imagens sagradas»*, em nome do *Decorum* e da *«verdade cristã»*[328].

No livro de Sucquet, que conheceu diversas edições, o autor defendia (mais que a qualidade inventiva das obras de arte sacra, ainda que esta seja estimulada como forma de garantir um nível didascálico mais elevado) aquilo a que chamava a *eloquência das imagens* que, aliadas ao seu sentido moral, deviam servir sempre de apoio ao acto da meditação: *«meditar é considerar na mente, e pintar com o coração, o mistério das doutrinas da Sagrada Religião, por meio da representação das circunstâncias reais: pessoas, acções, palavras, lugares e tempo»*, a fim de ascender as *«coisas terrenas»* à *esfera do divino*. Por isso o livro desse artista-escritor nórdico, e as gravuras que o ilustram, se desdobram num discurso de justificação do fio de conduta moral e do rigorismo no exercício tridentino de representar visando o combate ao *«falso dogma»*.

Todas essas características estruturadas de *narração para serviço do convencimento* explicam a qualidade marcante de um quadro de devoção monacal como é o *Jesus Cristo perante Caifás (com Negação de São Pedro)* do convento dos frades paulistas de Portel, inspirado em modelo tenebrista de Gerard Seghers, com o seu dinâmico grupo de figuras *a la candela*, e reforçam a necessidade do seu urgente restauro. Testemunha-se, assim, um caso de encomenda religiosa seiscentista que, apesar do seu grau aparente de vulgaridade, assume afinal a experiência da inovação permitida e as possibilidades da reconversão imagética do modelo, a fim de melhor servir o rigorismo do seu impacto visual.

[328] David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response,* cit.

VIII
Propaganda e dogma na pintura barroca portuguesa: o credo imaculista e o combate à heresia num painel do Convento de Nª Sª da Conceição na Covilhã.

à memória de Dolores Vila Jato

1. O Convento franciscano de Nª Sª da Conceição da Covilhã.

Quem entrar hoje na igreja do antigo convento franciscano de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã, depara-se, surpreso, com vários motivos merecedores de contemplação artística, de diversas épocas e estilos, que têm sido alvo de grande desconhecimento por parte dos estudiosos e que justificam, doravante, um olhar mais atento e sensível.

A primeira impressão é que o património da cidade beirã alcantorada nas faldas da Serra da Estrela não é, como muitas vezes se lê e diz em desatentas monografias locais, um conjunto de somenos importância. Bastaria a existência de espécimes artísticos como é o caso deste convento e de outros edifícios religiosos e civis com qualificados recheios, para se atestar a presença de um mercado local activo e empreendedor, pelo menos no século XVI sob o mecenato humanístico do Infante D. Luís, e nos séculos XVII e XVIII durante a fase de apogeu da indústria de têxteis[329]. A igreja do convento franciscano da Covilhã, que segundo a *Historia Serafica* foi fundado no fim do século XIII, é muito elogiada em diversas fontes setecentistas pela riqueza do seu recheio[330], como se traduz

---

[329] Agradeço penhoradamente a Jorge Patrão, presidente da Região de Turismo da Serra da Estrela, o apoio e interesse que permitiram a realização do presente estudo, parte integrante de um levantamento mais ambicioso sobre a produção artística na Covilhã na Idade Moderna. Agradeço, também, a Ricardo Silva e a Juan Monterroso Montero as informações pontualmente fornecidas.

[330] Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, *Covilhã, descripção e industria*,

aliás, nos dias de hoje, pelos múltiplos factores de interesse que oferece a uma atenta visita turístico-cultural[331]. Além dos vestígios da primitiva campanha gótica, e do que subsiste da campanha de ampliação «manuelina» (ainda felizmente visível em duas capelas mortuárias com suas abóbadas artesonadas e arcossólios abrigando quatro túmulos com jacente de membros da família dos Castros--Cabrais), destaca-se a belíssima capela-mor barroca da época de D. Pedro II, que é uma verdadeira jóia da arte sacra do seu tempo.

2. O programa artístico da Capela-mor.

Esta capela-mor da antiga casa franciscana surge animada por um singular programa de decoração artística onde se revelam bem as intenções ideológicas da encomenda, aberta a um certo proselitismo erudito e atenta a veicular um ciclo imagético de objectiva doutrinação franciscana, conforme aos ditames mais rígidos do Concílio de Trento. Aí se admira um rico e elaborado retábulo de talha lavrada e dourada, assim como imaginária de vulto cultuando os santos da ordem, e dez pinturas sobre madeira forrando os caixotões do tecto e os flancos do presbitério, num conjunto cenográfico bem articulado, coerente e unívoco, que merece ser devidamente apreciado pela riqueza do seu conteúdo teológico e pela força do seu discurso artístico

O conjunto artístico da capela-mor conventual, datado dos anos finais do século XVII ou de alvores do seguinte e atribuível a oficinas regionais de segunda plana com certa personalidade a nível da intervenção cenográfica, assume-se um exemplo muito interessante e representativo da iconografia militante da Contra--Reforma portuguesa. Em torno do elaborado retábulo-mor, obra imponente de talha barroca integrada no chamado Estilo Nacional e que será devida a uma oficina de mestre entalhador provincial de

mss. não datado e de autor desconhecido (época de D. João V), col. Pombalina, códs. n°s 227, 459 e 462.

[331] Cfr. Luís Fernando de Carvalho Dias, «História e descrição (da Covilhã)», *Guia de Portugal*, Biblioteca Nacional, vol. 3°, Lisboa, sem data, pp. 728-732.

relativo mérito[332], distribuem-se nas paredes laterais da capela-mor as representações de quatro figuras de letrados ligadas à exaltação dos valores franciscanos – a saber: *São Boaventura* e o teólogo *Doutor Duns Escoto*, à esquerda, e *São Bernardino de Siena* e *Santo António de Lisboa*, à direita, pintados a óleo sobre tábua – e, sobrepujante, corre na cimalha um ciclo de dez pinturas em caixotões com figuras de Anjos meninos segurando corações ou símbolos mariais e da Paixão de Cristo, numa curiosa e raríssima *alegorização do Amor Divino*. Tudo é por demais interessante, em termos de programação imagética unívoca e coerente, mas será a inclusão da figura do Doutor João Duns Escoto, numa das tábuas parietais, calcando as cabeças dos chefes da heresia e assumindo uma pose inflamada de afirmação do dogma imaculista junto à figura de Nossa Senhora da Conceição, que se afigura o elemento mais ousado e a justificar uma leitura iconográfica cuidada, a que de seguida voltaremos.

Quanto ao programa iconográfico da cobertura da capela-mor, ela mostra que o artista, ou quem lhe encomendou estas pinturas, seguiu com maior ou menor fidelidade a composição dos gravados que ilustram duas obras de literatura moralizante ao tempo célebres, a *Pia Desideria emblematis elegis et affectibus SS. Patrum ilustrata,* da autoria do padre jesuíta Hugo Hermann (1588-1626), editada em 1624 em Antuérpia, e a *Regia Via Crucis* do beneditino Benedictus Van Haeften (1588-1648), cuja primeira edição saíu também em Antuérpia e data de 1625. A respeito da *Pia Desideria,* sabemos que foi sendo sucessivamente reeditada em Lyon (1625), Munich (1625), Valladolid (1638), Paris (1645), Colónia (1673) e Londres (1677), em edições sempre muito disputadas, contendo a primeira edição estampas devidas ao gravador Boecio Bolswert e que foram

[332] O nome do ignorado autor deste retábulo de Estilo Nacional poderá vir a ser encontrado entre os vários entalhadores activos na Covilhã no fim do século XVII e início do XVIII, e que as recentes pesquisas nos inexplorados fundos documentais sobre a cidade, desenvolvidas por nós e pelo Dr. Ricardo Silva, permitiram até agora desvendar, a saber: André Dias, Valério Fernandes de Tortosendo, Manuel Marques Bordalo, João Álvares, João de Aguiar, e outros. Será do primeiro dos citados mestres, acaso, o trabalho de entalhe do retábulo-mor da igreja da Conceição da Covilhã.

de seguida tomadas em outras edições[333]. Quanto à segunda obra citada, a *Regia Via Crucis*, traduzida também em diversas línguas, incluindo o castelhano, a edição original contém estampas a buril com alegorias e emblemas do *Amor da Cruz*. Constatamos, assim, que as gravuras que ilustram estes dois livros moralizantes serviram ao anónimo pintor do tecto do convento covilhanense (acaso Manuel Pereira de Brito, como se dirá) para compôr, com variações de composição e pontuais liberdades de pincel, as suas interessantes versões dos «emblemas» da Vida Mística, desde os afectos da dor e do arrependimento aos desejos da alma humana em seguir a vida cristã: assim, a via penitente, ou purgativa, desenlaça os diversos passos do conflito entre a Alma humana e o Amor Divino, vendo-se temas como a Alma desfalecida de Amor, a Alma prisioneira do invólucro do corpo efémero, a Alma esperando a liberdade espiritual, ou segurando os símbolos da dor e da purificação, todos mais ou menos inspirados nas estampas maneiristas flamengas de Bolswert. Trata-se, neste ciclo pictórico, de um verdadeira *cartilha de bem viver e de bem morrer*, segundo os ditames de um programa teológico que foi pensado em termos rigidamente contra-reformistas e que assume ao mesmo tempo o modelo de ascetismo promulgado pelos teólogos franciscanos. É evidente que o programa artístico desta capela-mor é unívoco: a mensagem das pinturas do tecto relaciona-se, decidida e claramente, com o sentido dos quadros integrados nas paredes da mesma capela-mor, num elogio das virtudes básicas da ordem franciscana.

Quanto às representações parietais de santos, glosam como dissemos os pilares da Ordem Franciscana através das figuras de três dos seus santos mais mediatizados, e ainda da figura – neste contexto de todo inesperada – do teólogo medieval Doutor João Duns Escoto (falecido em 1308), discípulo de São Boaventura e de Alexandre de Hales, aqui representado pelo facto de aludir especificamente à defesa e atestação do dogma da Imaculada Conceição, batalha em que, como se sabe, a ordem franciscana

[333] Cfr., sobre o impacto desta obra na sociedade espanhola do *Siglo d'Oro*, a obra de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Alianza Forma, Madrid, 1981 (capº «El simbolismo místico», pp. 65-75).

esteve particularmente envolvida, sendo essa a razão porque a figura do discutido filósofo faz parte integrante deste ciclo decorativo. As teorias do Doutor João Duns Escoto sobre o «imaculismo» da Virgem Maria, expressas nos seus escritos[334], retomados depois por Bernardinus de Bustis (c. 1480) e pelos discípulos de Duns, passam a ser confrontadas frequentemente com as teses «maculistas» do dominicano São Tomás de Aquino (1226-1274), discípulo de Alberto Magno, considerado o maior teólogo da Igreja durante a Idade Média[335]. Um dos biógrafos do doutor franciscano, o padre Ximénez Samaniego, deixou na *Vida del venerable padre Juan Dunsio Escoto, Doctor Mariano y Subtil,* editado em Madrid em 1668, um elogio à doutrina de Escoto e à sua rara eloquência e qualidade de escrita, fundamental na refutação das doutrinas heréticas e na defesa do dogma imaculista.

De facto, na pintura da Covilhã que ora se analisa a representação é extremamente insusual no contexto de uma capela-mor, e só o facto do Doutor Escoto surgir junto a outros santos letrados franciscanos, e acompanhado da figurinha de Nossa Senhora da Conceição, com quem dialoga, a fim de atestar o dogma imaculista, justifica verdadeiramente aquilo que de outra forma poderia ser julgado um erro de iconografia. A figura da Virgem inspira-se num modelo difundido por um conhecido gravado maneirista de Jerónimo Wierix segundo modelo de Maerten de Vos[336].

Se as figuras dos três santos que emparceiram com a tábua de Duns Escoto seguem a iconografia corrente e não oferecem, portanto, razões especiais de estudo em termos iconográficos, já a figuração do Doutor Escoto neste contexto assume motivos muito particulares de referência. Vemos aqui o teólogo franciscano de pé, empunhando uma pena e uma flecha na mão direita, símbolos da

[334] Hugolinus Storff, *The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Duns Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary*, S. Francisco, 1925, pp. 126-127.

[335] Sobre a iconografia tomista, cfr. Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Madrid, 1950, p. 260.

[336] Cfr. Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, p. 65, fig. 41.

O Dr. Duns Escoto afirma o Dogma da Imaculada Conceição, de Manuel Pereira de Brito, c. 1700. Igreja do Convento de São Francisco da Covilhã.

precisão e da justeza proverbiais da sua argumentação, segurando na mão esquerda a Virgem Maria – aliás a Imaculada Conceição, como tal explicitamente representada na sua feição apocalíptica – a quem se dirige em palavras através de uma filactera com letreiro latino em duplo sentido. No primeiro destes letreiros, que sai da Virgem Maria, lê-se: *Bene scripsisti de me Scott, de te Virgo / Decuit portuit, ergo;* no segundo, temos os dísticos: *Dignare ma laudare te, Virgo sacrata /* e *Da mihi virtutem contra hostes tuas*.

Ao mesmo tempo que afirma – em moldes pioneiros, perfeitamente actuais na época de feitura do quadro – a justeza do dogma imaculista, a figura do Doutor Escoto calca aos pés uma hidra de sete cabeças que simboliza a Heresia através da imaginização de sete dos principais inimigos da Fé. Estas figuras, representadas na parte inferior da composição, são Calvino, Caleb, Pelágio, Arrio, Judas (?), Subeito e uma sétima (certamente Lutero) não precisamente identificada por dificuldade de leitura da legenda com o respectivo nome. A figura da Escoto calca a hidra apocalíptica, que cospe e consome as cabeças atormentadas dos sete líderes heréticos.

3. O painel de Duns Escoto e a exaltação do dogma imaculista.

Em todos os seus aspectos, a simbologia discursiva deste painel do convento franciscano da Covilhã é explícita: estamos perante a afirmação veemente de um discurso de combate anti-heresia, em nome do dogma da Virgem Imaculada. Como se sabe, afirmou-o Luís de Moura Sobral, a teoria de Duns Escoto «desempenhou no século XIV um papel de primeira importância na afirmação e na divulgação da doutrina imaculista, de que foi acérrimo defensor»[337]. Assim, a referência explícita às teses imaculistas que é feita neste painel da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Covilhã merece ser devidamente analisada, pois se prende, a nosso ver, com razões triplas – em primeiro lugar, o reforço do culto católico em larga escala nesta região e época; em segundo lugar, a afirmação da justeza dogmática da Ordem franciscana ao incorporar essa luta; em terceiro lugar, o combate esclarecido contra o protestantismo, o judaísmo e as heresias –, assim se assumindo como um ciclo artístico servido por um empenhado *catecismo imagético*.

O processo de devoção imaculista foi particularmente intenso no modo como foi imposto em zonas de periferia, ou em espaços coloniais, dado o carácter profundamente popular da *Tota Pulchra* (a Senhora envolta pelas litanias, símbolos da pureza iniciática, pairando sobre a Terra e protegendo-a do pecado), e tal sentido não escapou à figuração do quadro da Covilhã que ora se estuda.

O pintor que o executou – certamente o mestre de óleo, têmpera e dourado Manuel Pereira de Brito, que se documenta com oficina aberta na Covilhã entre os anos de 1690 e 1711, pelo menos – aparece referenciado em diversas obras na região da Cova da Beira: pinta o tecto da igreja da Misericórdia, assim como o da Capela do Calvário e, ainda, o do Salão dos Continentes no Solar das Morgadas, todos na Covilhã, assim como os painéis parietais e o tecto apainelado da Capela do Santo Cristo em Teixoso, entre

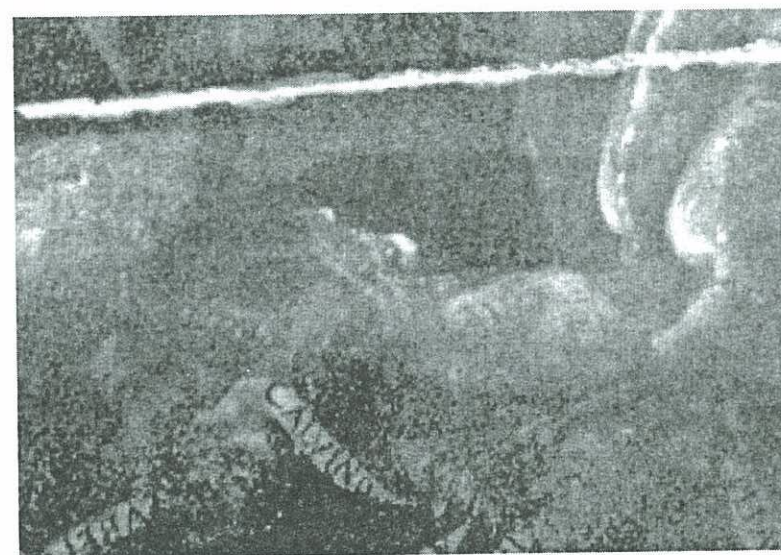
337 Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, Ed. Estampa, Lisboa, 1996, p.147.

outras obras[338]. Na igreja de São Francisco, o artista cumpriu com rigor e exactidão as directrizes precisas de quem lhe encomendou o programa decorativo franciscano desta capela-mor. Tal programador foi, certamente, um dos padres da ordem, cujo nome nos escapa por míngua de documentação respeitante ao convento franciscano e às obras aí realizadas, sob signo imaculista, no final do século XVII e início do XVIII.

A *Imaculada Conceição* constitui, como se sabe, o tronco mais forte e popularizada do culto à luz da ortodoxia católica da Contra--Reforma, e não admira que os responsáveis franciscanos da Covilhã a elegessem entre os troncos temáticos da nova decoração da sua capela-mor. Assente na crença generalizada de que a Virgem Maria, Mãe de Deus, veio ao Mundo sem a mancha do Pecado Original, tese já afirmada pelos teólogos franciscanos desde a Idade Média, a Imaculada Conceição vai receber particular ênfase ao longo do século XVII em Portugal, em Castela e nas possessões ultramarinas dominadas pelos reinos cristãos da Península Ibérica[339]. São incontáveis, assim, as representações que se fizeram do tema imaculista, seja em pintura, em escultura, em baixo-relevo, seja em estuque, em iluminura, em gravura, e também na literatura beata, na

[338] Sobre este artista, que trabalhou na igreja da Misericórdia da Covilhã (onde pintou o desaparecido tecto da capela-mor, em 1699), e que deverá ser o autor das interessantes pinturas alegóricas do salão dos Continentes na Casa das Morgadas (sede do Partido Comunista Português), preparamos com o Dr. Ricardo Silva um estudo detalhado assente em documentação inédita e num conjunto de peças dos séculos XVII-XVIII com o mesmo estilo. É um artista secundário, que pinta tectos de caixotões e doura e estofa escultura, seguindo modelos de gravuras arcaizantes e revelando uma cultura retardatária, mas com pendor imaginativo e sentido da decoração que o valorizam. Justifica, sem dúvida, estudo de conjunto. Cfr., sobre o pintor, A.N.T.T., *Reg. Paroquiais, L° 2 de Mistos do Salvador,* fls. 92 v°-93, e Arquivo da Misericórdia da Covilhã, *L° de Rec. e Despesa de 1694-95*, fl. 105 v°, *L° de Rec. e Despesa de 1687-98,* fls. 42 v° e 144 v°, *L° de Rec. e Despesa de 1698-99*, fl. 98 v°, *L° de Rec. e Despesa de 1707-08*, fl. 101 v°, e *L° de Rec. e Despesa de 1710-11*, fl. 91.

[339] Ver a este respeito, por exemplo, Luís de Moura Sobral (coord.), no catálogo da exposição *Bento Coelho e a cultura do seu tempo* (IPPAR, Palácio Nacional da Ajuda, 1998), pp. 210-213; e Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989.

Gravura anti-papista ilustrativa da Bíblia de Wittenberg, 1546.

O Dr. Duns Escoto afirma o Dogma da Imaculada Conceição, de Manuel Pereira de Brito, c. 1700. Igreja do Convento de São Francisco da Covilhã. Pormenor.

música e nos textos de oratória e parenética[340]. A ideia de que Nossa Senhora foi a única figura a gozar dos privilégios da imunidade do Pecado Original, já assumida nos escritos do Dr. Duns Escoto, criou não só um formidável movimento de adesão em largos sectores da cristandade como, também, acesas polémicas entre os teólogos da Igreja, ora a favor ora contra a tese do imaculismo da Senhora da Conceição.

De resto, sabe-se bem que foram os monges franciscanos quem liderou desde sempre o «movimento pró-imaculista», desde a Idade Média, contando com a força argumentativa dos seus teólogos, com Duns Escoto à cabeça, face às teses de São Tomás de Aquino, o Doutor Angélico, que no campo da controvérsia, assumido pelos frades dominicanos, defendiam o «maculismo da Virgem», que só depois da concepção divina de Jesus se teria purificado do pecado original. Com o século XVII, a defesa do dogma imaculista, assumida primeiro pelos franciscanos e, depois, pelos padres da Companhia de Jesus, acérrimos adversários da ordem domínica, encontrou no espaço da Península Ibérica terreno assaz favorável para a sua crescente afirmação (embora o dogma só fosse promulgado pelo Vaticano, em tempo de Pio IX, em 1854): lembre-se que o Portugal do tempo da Restauração chegará nas Cortes de 1646 a promover a Imaculada Conceição como padroeira e protectora do Reino recém--liberto do jugo castelhano, tal como já a França de Luís XIII, em 1638, consagrara o Reino à Virgem Imaculada – um facto político que não deve ser dissociado da estratégia das Cortes portuguesas, oito anos volvidos, para melhor sensibilizar as cortes cristãs e o Papado a favor da causa de D. João IV...

O modelo de representação plástica de Nossa Senhora da Conceição, na fórmula imagética que mais se popularizou da

[340] Conhecem-se diversas representações da *Imaculada* por artistas de nomeada dos séculos XVII e XVIII.. Cfr. Flávio Gonçalves, *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, sep. de *Belas-Artes*, 2ª série, nº 27, Lisboa, 1973; e *História da Arte, Iconografia e Crítica*, edição póstuma, IN/CM, Lisboa, 1990. Sobre este assunto iconográfico, Jane Ayres Bordin realizou uma dissertação de mestrado, sob nossa orientação, subordinada ao título *Tota Pulchra. Doutrina, culto e iconografia da Imaculada Conceição na arte em Portugal e no Brasil, 1560-1720*, e defendida na Faculdade de Letras de Lisboa em 2003.

Imaculada, constrói-se a partir da imagem da *Mulher do Apocalipse*, suspensa nos céus e pairando sobre o globo terrestre, calcando a hidra do Mal, ornada com a sua coroa de estrelas e rodeada pelos símbolos das litanias marianas, símbolos da virgindade e da pureza da Mãe de Deus. É nessa forma (que recebeu imensa voga nos vários sectores do mercado artístico nacional, de Lisboa às colónias do Brasil e do Oriente) que a Senhora da Conceição aparece imaginizada no quadro do convento franciscano da Covilhã: aí, a Imaculada calca a hidra das sete cabeças cujo fogo incendeia as figuras-símbolo da heresia, no plano inferior, e assume, através do diálogo espiritual com o Doutor Escoto, a legitimação da cruzada anti-protestante.

O fervor imaculista português expressa-se bem no número elevado de figurações artísticas com o tema da Senhora da Conceição – não só na metrópole como nas ilhas atlânticas, nas possessões da Índia e do Maghreb e ainda no Brasil, em números que atingem as largas centenas de exemplares entre o final do século XVI e o século XVIII – mas também na acesa vigilância com que era vistoriado o modo de representação do tema imaculista, originando por vezes escândalos violentos, processos de exclusão e até de excomunhão. Abundam, ao longo do século XVII ou já do XVIII, as representações individualizadas da *Imaculada Conceição,* quer na pintura de mestres seiscentistas como André Reinoso (igreja de São João, de Moura), Marcos da Cruz (capela da Embaixada de França, Lisboa), Martim Conrado (igrejas da Calhêta e de Caniço, na ilha da Madeira), Baltazar Gomes Figueira (igrejas da Graça e Sé Nova, de Coimbra), Bento Coelho (Museu de Aveiro e Seminário de Sernache do Bonjardim) ou Francisco Nunes Varela (igreja matriz de Alandroal), quer na imaginária de escultores conimbricenses como Samuel Tibau e Manuel da Rocha (Sé Nova de Coimbra), na azulejaria de António de Oliveira Bernardes (igreja das Mercês em Lisboa), etc etc. O tecto de caixotões da igreja do Convento de São Francisco de Salvador da Baía no Brasil, estudado por Luís de Moura Sobral, com pinturas de António Simões Ribeiro dos anos de cerca de 1740, oferece também um vasto programa de legitimação do dogma à luz dos princípios franciscanos.

A Virgem Imaculada Conceição Protectora da Restauração Portuguesa, entre o Dr. Duns Escoto, franciscano campeão do dogma imaculista, e D. João IV, gravura a buril por Lucas Vorsterman II, c. 1648. M.N.A.A.

Por todas estas razões, o interesse da pintura de São Francisco da Covilhã, sob o ponto de vista iconográfico, é imenso. Trata-se do único quadro português que existe com esta representação explícita, e com exacerbação do sentido dessa mesma representação em termos propagandísticos. As representações da *Imaculada* envolvendo São Tomás de Aquino ou o Doutor Duns Escoto, defensores das duas tendências contra e a favor do dogma imaculista, são raríssimas na arte portuguesa, sabendo-se que na pintura espanhola do século XVII também não se conhecem pratricamente exemplares[341]: coisa que bem se compreende, devido à dificuldade que existiu em se acertar uma iconografia rigorosa com um sentido expedito do discurso catequético, ou talvez porque o sucesso ocorrido com um quadro da igreja matriz de Monte de Caparica (que de seguida narraremos) multiplicasse os maiores receios na sua figuração indevida.

[341] Cfr. Suzanne Stratton, *op. cit.*

4. O escândalo do painel imaculista da igreja matriz de Monte de Caparica.

Polémica assaz mediatizada no seu tempo foi a que sucedeu em 1634 em torno de um grande painel retabular de assunto imaculista existente num altar da igreja matriz de Monte de Caparica, no termo de Almada, que o respectivo cura dera a pintar sete anos antes a um artista destacado da capital, o futuro pintor régio e retratista Domingos Vieira, o *Escuro* (fal. 1678)[342]. O quadro em causa representava *Nossa Senhora da Conceição ladeada por São Tomás de Aquino e o Doutor Duns Escoto*.

A polémica acendeu-se em torno do modo como foi feita a distribuição dos dísticos narrativos colocados junto à boca de São Tomás de Aquino e de Duns Escoto, ambos dirigindo-se à figura central da Imaculada Conceição, que foram considerados «*motivo de grande escândalo*» pelo facto de poderem ser entendidas, no mínimo, como defensores de interpretações pró-maculistas e, radicalizando a polémica, de que o Doutor Angélico difamava a Virgem Maria pelas palavras que proferia! A polémica entre franciscanos e dominicanos podia encontrar aqui um sentido não oculto de provocação, ou pelo menos essa era uma das interpretações possíveis, e assim o entendeu a Inquisição de Lisboa, que logo avisou para o caso, fazendo intervir os seus zelosos agentes.

Assim, abriu-se um processo. Nele afirmava o visitador do Santo Ofício que, tendo ido a Almada, alertado pelo escândalo, a fim de «*fazer diligênçia sobre um rótolo indiçente que se pôs em huma capella dedicada a nossa Snrª da Conceição (...) na igreja de Nª Senhora do Monte sita no termo de Caparica*», encontrou aí um quadro grande representando «*Nossa Senhora da Conceição com Sam Thomaz à mão direita e Escoto à esquerda (em forma que o Doutor Angelico está muito humilhado, e Escoto muito alegre)*

[342] Cfr. F. M. de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 2ª série, Lisboa, 1906, pp. 78-80 (com transcrição do documento essencial, do ANTT, *14º Caderno do Promotor*, fl. 335-336). Veja-se também Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, tese de doutoramento, Coimbra, 1992, vol. I, pp. 829-832 (com um novo documento inédito respeitante ao processo inquisitorial em causa, in ANTT, *Inquisição de Lisboa*, Lº 215, fls. 277-280 vº e 331 e vº).

com esta letra posta às avessas, dignare te laudare me, virgo sacrata, da mihi virtutem contra hostes tuas, digo às avessas por(que) se começa a ler dereito pera Sam Thomaz acabando as ultimas palavras contra hostes tuos em S. Thomaz, dando a entender que S. Thomaz he i(ni)migo da Senhora».

O facto é que cura e pintor foram de imediato chamados a depôr perante o Tribunal do Santo Ofício, sendo aquele violentamente admoestado face às razões do programa imagético escolhido e à origem dos dísticos, que se apurou serem *«tenção do pintor»,* acaso segundo uma interpretação livre de uma fonte gravada, como aliás se deduz do processo conservado nos fólioas dos Cadernos do Promotor da Inquisição de Lisboa. Ambos foram obrigados a, sob pena de excomunhão, alterarem o polémico painel, que foi devidamente amputado das duas figuras laterais e dos respectivos dísticos latinos, substituídos pela tradicional representação das litanias marianas: *«as letras se tiraram e rasparam fora, (e) foilhe dito que logo mande tãobem apagar as ditas feguras de Sam Thomás e de Escotto e que em seu lugar se podem pintar os atributos que se custumão dar à Conceição de Nossa Snra, o que fará dentro de oito dias, digo, de três dias»....*

O perigo de que o autor da *Summa Theologica,* campeão das teses maculistas por parte dos dominicanos, detractores do dogma da Imaculada Conceição, pudesse ser visto como um inimigo da Virgem Maria, gerando dúvidas de ordem litúrgica a respeito da irreversibilidade do dogma e a unicidade da Igreja, constituía ao que parece a maior razão do escândalo, que fizera chover protestos na sede da Inquisição de Lisboa. Ora o painel de Domingos Vieira, *o Escuro,* agitava precisamente a polémica teológica acesa entre os dois ramos mendicantes, o que não podia deixar de suscitar dúvidas na comunidade... Questões como esta (que numa época de tão grande intolerância como a que então se vivia podiam levar os artistas e os seus clientes à inclemência dos autos-de-fé, senão à fogueira...) eram bom aviso para quem pretendesse realizar obras de *imagerie* devocional à margem dos severos ditames impostos pelos visitadores contra-reformistas[343].

[343] Cfr. a este propósito o excelente estudo de Flávio Gonçalves, «A Inquisição portuguesa e a arte tolerada pela Contra-Reforma», *Colóquio,* nº 26, 1963, pp.

O processo do painel da igreja do Monte da Caparica lembra-nos irresistivelmente a pintura que, mais de meio século volvido, se pintou na Covilhã. A descrição imagética é similar, assim como a utilização dos mesmos dísticos latinos inflamando a ideia do dogma imaculista e do combate anti-heresia, com a diferença de que no quadro da vila beirã (que, aliás, reduz a cena às figuras do Doutor Escoto e da Imaculada Conceição) o rigor teológico prevaleceu e não se geraram os equívocos de representação daquela polémica pintura de Domingos Vieira.

Todavia, com a Restauração em 1640, os sentidos do rigor teológico, da afirmação franciscana do dogma e do reforço da propaganda nacionalista uniram-se melhor para dar nova corporalidade à representação, que visava também ajudar a legitimar o processo político em curso, sendo bom exemplo dessa tónica representativa a gravura que Lucas Vorstermann II (1624-1667) abriu, durante a sua breve estância em Lisboa em 1645-1648, com a cena de *A Imaculada Conceição, protectora da Restauração, entre o Doitor Duns Escoto e D. João IV* e que Luís de Moura Sobral oportunamente estudou à luz do seu programa iconográfico[344]. Outro exemplo interessante é constituído pelas telas de Martim Conrado (act. 1646-1654) existentes em igrejas da Ilha da Madeira (Caniço, Calhêta) onde a presença da Imaculada Conceição legitima a possidência de proprietários e sesmareiros locais aderentes ao novo regime[345]. Em altares de confrarias de Nossa Senhora da Conceição (e também, por vezes, nas confrarias do Rosário), a presença da *Imaculada* assume-se como corporalização efectiva do culto, atestando a força popular da Senhora e o poder dos franciscanos na defesa das teses imaculistas. Há alguns exemplos na arte espanhola e hispano-americana que

27-30, e ainda Vitor Serrão, As "Imagens de Formosura Dissoluta' e a arte da Contra-Reforma: o caso de uma pintura quinhentista", *Vértice,* 2ª série, nº 3, Junho de 1988, pp. 23-30.

[344] Luís de Moura Sobral, «Teologia e Propaganda política numa gravura de Lucas Vorstermann II: a Imaculada Conceição e a Restauração de 1640», in *Do Sentido das Imagens,* ed. Estampa, Lisboa, 1996, pp. 145-158.

[345] Cfr. Rita Rodrigues, *Martim Conrado, «insigne pintor estrangeiro»,* tese de Mestrado, Universidade da Madeira, Funchal, 2000 (a publicar).

aludem ao dogma imaculista num sentido idêntico: na catedral de Huetjotzingo, Puebla, no México, existe uma representação mural de fins do século XVI, de artista desconhecido, onde a Virgem rodeada das litanias e a legenda *Tota Pvlchra es amica mea et macvla non est in Te* é ladeada por São Tomás de Aquino, à esquerda, e a legenda *Maria a bonni. Peccato Originali, et actuali immunis fvit*, e o Dr. Duns Escoto, à direita, com a legenda *Dignare me laudare te Virgo sacrata*[346].

Todavia, em Portugal, as representações da *Imaculada com Duns Escoto,* promulgador do empenho da ordem franciscana na defesa do dogma imaculista, não encontram eco, senão no caso da pintura da Covilhã que ora se revela e estuda, e em dois casos excepcionais. O primeiro é uma pintura a fresco do início do século XVII existente na capela-mor da igreja do convento franciscano de Nossa Senhora da Esperança em Vila Viçosa, acaso obra de André Peres, pintor de D. Teodósio II, Duque de Bragança, onde se vê o Doutor Escoto a orar de joelhos diante da Virgem Imaculada. O segundo é um grande painel de azulejo de meados do século XVIII existente no jardim da Casa-Museu dos Condes de Castro Guimarães em Cascais, de origem desconhecida e aí aplicado em 1925, onde se representa uma interessantíssima discussão sobre o dogma imaculista e que pode ser assim descrito, segundo José Meco: «à esquerda vê-se uma imagem da Virgem, sobre uma porta, à qual se dirige um franciscano ajoelhado, através da legenda "*Dignare me laudare te Virgo Sacrata*"; esta cena falante é muito idêntica à de um painel no braço esquerdo do transepto da igreja do convento de São Francisco, no Salvador, conjunto assinado por Bartolomeu Antunes e datado de 1737 na capela-mor, no qual a imagem da Virgem está sobre um altar, em frente do qual São Francisco pronuncia a mesma frase, acrescentado de "*Da mihi virtutem contra hostes tuas*". O painel, aplicado num muro de jardim, apresenta um magnífico cortejo triunfal, alusivo certamente à vitória do dogma da Imaculada Conceição, conforme a legenda do painel "INTACTA TRIVMPHAT". Num carro de triunfo, conduzido por S. ESCOTO (sic), encontra-se sentada a Virgem, acompanhada por S. IVO, S. BOAVENTURA e outro

[346] Santiago Sebastián, *Iconografia e Iconología del arte novohispano*, De Luca Ed., 1992, pp. 43-46.

santo não identificado, provavelmente S. Francisco. As rodas do carro esmagam um dragão e uma mulher, que devem simbolizar o demónio e a heresia. O carro é antecedidio por um numeroso cortejo de santos, alguns identificados por legendas, entre os quais se encontram Santo António, São Luís, Rei de França, Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Santa Isabel, Rainha da Hungria. Esta impressionante alegoria é completada pelos dois anjos montados nos cavalos, com os emblemas do sol e da lua em bandeiras, enquanto numerosos outros esvoaçam, segurando mais emblemas marianos, palmas de mártires e outros símbolos hagiográficos»[347].

Pese o interesse destas peças, e muito em especial o painel de azulejos de Cascais, em nenhum dos casos citados a valência militante da representação, enquanto verdadeiro *panfleto de cruzada anti-protestante*, se faz tão exemplar como na tábua da igreja da Conceição da Covilhã. A figuração identificada na igreja desse extinto convento franciscano oferece-nos, ao contrário do que sucede nos outros quadros, imagens, azulejos e gravuras referenciados, o alto testemunho de uma produção de arte sacra tridentina virada exclusivamente para o seu objectivo catequizador. A representação (seja ou não derivada de uma fonte de inspiração gravada, o que ainda desconhecemos) é tão ou mais poderosa pelo modo explícito como, pesem as suas debilidades plásticas, o artista assumiu a legibilidade da cena e nela integrou as suas principais componentes ideológicas, que eram: a denúncia radical do perigo protestante, através da assunção do culto imaculista tomado como bandeira de combate em nome da ortodoxia católica.

Recentemente, Juan Monterroso Montero deu-nos conhecimento de uma tela de autor desconhecido, de fins do século XVII, existente em dependência do antigo Convento de São Francisco de Orense, na Galiza[348], pintura onde se representa

[347] José Meco, «Azulejaria de Cascais com temática ou utilização religiosa», in *Um Olhar sobre Cascais através do seu Património*, vol. II, C. M. de Cascais, 1989, pp. 85-117, refª p. 103. Sobre este painel, e a importância do seu significado imaculista, se debruçou também o Prof. Manuel Cardoso Mendes Atanásio, em palestra não publicada.

[348] Juan M. Monterroso Montero, «Entre el dogma y la devoción. Pintura,

João Duns Escoto de pé, invocando a Virgem Imaculada que lhe aparece em visão celestial e, como sucede também no quadro da Covilhã, calcando o demónio da heresia, embora neste caso não vomite as cabeças dos principais hereges. Tem, em baixo, a legenda DR. SUBTIL ESCOTO e mostra, por detrás do cortinado carmim do fundo, uma estante forrada das obras do próprio teólogo franciscano, os volumes da obra *Dunsii Scoti opera omnia, collecta, recognita, notis, scholiis et comentariis,* utilizados para dar credibilidade ao discurso apologético do beato escritor. A tela leva a considerar, dada a similitude compositiva com a pintura da Covilhã, que possa ter existido uma fonte gravada comum, ainda não detectada[349].

5. Algumas conclusões.

O discurso iconográfico desta pintura covilhanense é claro: o Doutor João Duns Escoto assume a identidade de toda a Ordem franciscana na afirmação do dogma e esgrime-o como instrumento de inexorável violência para extirpar desvios teológicos e heresias!

Estamos no terreno da mais pura e dura intolerância de valores religiosos, demonstrativos de um clima de repressão local que não é ocasional na circunstância perante factos que muitas vezes se olvidam por falta de memória histórica, mas que a investigação dirigida permite atestar: a repressão da minoria cristã-nova e dos focos judaizantes. Os processos da Inquisição de Coimbra, estudados por Luís de Bivar Guerra, dão a conhecer inúmeros casos de perseguição a moradores da Covilhã por razões ou pretextos de práticas de judaísmo, violência contra imagens, atitudes de blasfémia, e outro tipo de acusações[350].

literatura sacra y vida conventual franciscana», revista *Quintana,* nº 4, 2005, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 165-182, refª pp. 167-169.

349 Segundo o mesmo autor, pode ter havido uso, no caso da tela de Orense, de um gravado da obra de Wadding *Annales Ordinis Minorum,* editada a partir de 1628, da *Historia Seraphica* de Sedulius, saída em Antuérpia em 1613, ou mesmo da mais tardia obra de Mazzara *Legendario Franciscano*, saído em Veneza em 1722.

350 Luís de Bivar Guerra, *Inventário dos Processos da Inquisição fde Coimbra (1541-*

Cremos que o facto de a Covilhã (que fora já um centro de fervorosa adesão à causa do Portugal Restaurado[351]) ter abrigado nos séculos XVII e XVII umã activa comunidade de cristãos-novos ligada maioritariamente à produção de têxteis e que foi duramente flagelada pelo Santo Ofício (sobretudo após o Regimento da Fábrica dos Panos da Covilhã, em 1690)[352], vem confirmar que esta representação imaculista de Duns Escoto no painel da capela-mor do convento franciscano da vila não foi inocente, antes se ligou a uma espécie de aviso geral, a um convite à denúncia e à vigilância contra o desvio ou o afrouxamento da crença. As imagens, ao tempo, funcionavam assim: eram entendidas no calor da sua mensagem ideológica e funcionavam como informação esclarecida. A importância do espaço em que intervinham mais e melhor afirmava a sua eficácia. Que as coisas tivessem funcionado bem nesse sentido, prova-o a coerência com que tudo, neste programa artístico pensado e elaborado ao pormenor, atesta os objectivos da encomenda, a saber: a dignificação da Ordem Franciscana no seu afã de promover o dogma da Imaculada Conceição, enquanto arma de feroz combate aos «inimigos da fé», e a sua utilização para clarificar a via da penitência e do arrependimento como caminhos de salvação.

Enfim, verificamos como uma obra de arte como esta, ainda que dentro do seu nível bem secundário e esquecida numa igreja de província, nos pode contar hoje, melhor que muitos documentos escritos, as estratégias dessa formidável propaganda imagética da Igreja contra-reformista, deixando adivinhar os contornos de páginas negras de repressão e medo e as eficácias do seu discurso de vigilância. A memória oculta das imagens continua a funcionar,

1820), Fundação Calouste Guklbenkian, Centro Cultural Português, prefácio de Joaquimn Veríssimo Serrão, Lisboa, 1972, 2 vols. (com súmula de diversos processos inquisitoriais de mercadores e de trabalhadores têxteis da Covilhã).

351 Cfr. *Relação de tudo o que se praticou na Villa da Covilhã Relativamente à feliz Restauração de Portugal* (opúsculo, s.l. s.d.). (ex. na BNL).

352 Manuela Barata, «A Real Fábrica de Panos: sua importância nos lanifícios da Covilhã», *Cadernos de Divulgação do Património,* nº 1, Covilhã, 1994, pp. 32-43.

ainda que em outros contextos, quando o sentido da pesquisa é o da prescrutação integral dos seus discursos estéticos e dos seus objectivos ideológicos. Atesta-se, assim, a grande força da iconografia religiosa tridentina e o calor com que ela era entendida tanto em círculos de corte como em círculos de província no vasto campo da informação moralizante da arte portuguesa do pós-Renascimento.

IX
O PINTOR PENICHENSE PEDRO PEIXOTO: UM CONTRIBUTO PARA A HISTÓRIA DO BARROCO PERIFÉRICO.

à memória de Flávio Gonçalves

* O Autor agradece a José Manuel Tedim (organizador do Simpósio sobre *Barroco Rural*), a Jorge Estrela, a José Meco, a Francisco Lameira, a Eduardo Pires de Oliveira, a Natália Marinho Ferreira-Alves e a Myriam Ribeiro de Oliveira as frutuosas trocas de impressão sobre a pintura de brutesco e o seu significado na arte portuguesa. Uma palavra de agradecimento, também, a Saul António Gomes pelo apoio nas pesquisas realizadas no Arquivo Distrital de Leiria e ao Engº Carlos Sá, Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Peniche, no que concerne às pesquisas realizadas nessa instituição.

1. Centro e periferia na análise artística.

É crucial para a boa prática da História da Arte a análise do problema das multiplicidades de experiências artísticas que se afirmam à margem dos grandes «centros», despidas de acesso aos caudais da informação erudita e falhas de expectativa sobre as flutuações de gosto que assistem nesses «centros». Nesse contexto, também o debate crítico sobre as qualidades da produção artística deve ser repensada sem os estrigmas de inevitável redução valorativa.

Deve saudar-se a coragem de assumir a abordagem das obras de arte sob esta perspectiva[353]. Contrariando a tese de que o «centro» seria sempre, por definição, o lugar privilegiado da criação artística, e de que a «periferia» significaria apenas um afastamento geográfico em relação àquele – não restando senão considerar a dimensão periférica como sinónimo de atraso –, deparamo-nos com um sentido renovado de pesquisa: o estudo integral dos *paradigmas de conhecimento estético* sob as suas diversas facetas de produção e de recepção. Assim, o sublinhado «regionalismo» de muitas das manifestações plásticas que nascem em contexto de periferia – mas não necessariamente sob signo retardatário – constitui um manancial de trabalho extremamente cativador para uma História de Arte que se defina pelo estudo em globalidade do *facto artístico* e que esteja apta a sensibilizar-se pela resposta que brota dos contextos de produção provincial.

[353] Um simpósio de História de Arte como o que a Universidade Portucalense organiza em Paredes de Coura sob o tema do *Barroco Rural* tem, por isso, características pioneiras que urge sublinhar.

A lição que se pode atestar do cumprimento de um programa histórico-artístico com estas componentes de abertura crítica e de enfoque de indícios sem quaisquer exclusões, é uma experiência assaz sedutora, na medida em que permite articular visões de conjunto, analisar frequências de gosto e fidelismos epigonais, pulsar comportamentos sociais e reconstituír cenários credíveis de produção artística, onde o assumido afastamento das «escolas--centro», ao mesmo tempo que se dilui, não anula e antes pode revitalizar forças de criatividade *sui generis*, que são por vezes extremamente refrescantes. Parece-nos ser o caso do pintor do século XVIII que escolhemos para tema desta incursão analítica no campo das *periferias artísticas*. Entre as muitas figuras de «artistas menores» que se documentam nos reinados de D. Pedro II e de D. João V com sede de actividade fora de Lisboa, merece destaque o pintor, dourador e brutescador penichense Pedro Peixoto, uma personalidade muito mal estudada de artista provincial que, pesem os contornos de evidenciado anacronismo formal, assume uma obra dotada de insuspeitas potencialidades criativas, sobretudo no campo das grandes *decorações de brutesco compacto* em que foi verdadeiro especialista, numa época em que tal gosto fora praticamente substituído na tradição portuguesa pelo gosto das pinturas de perspectiva arquitectónica à maneira dos grandes tectos italianos.

2. Redescoberta de uma obra: a pintura de Pedro Peixoto.

Má, muito má pintura? Francamente, não consigo recorrer a tais bitolas de apreciação para admirar um tecto como o da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Peniche, pintado em 1719 por Pedro Peixoto. É certo que o seu autor revela debilidades de desenho, carências técnicas, e uma gritante falta de recursos na execução desta sua vasta obra. Mas ela também nos atesta – e de que maneira! – uma original capacidade cenográfica, um largo sentido do *decorativo* e uma fidelidade a memórias e gostos artísticos à margem de novas correntes já implantadas. Acho que essas características me chegam para reconhecer os méritos e a actualidade de uma obra de arte que já foi *importante* à luz de um contexto preciso, e que continua

Tecto de brutescos da igreja de Nª Sª da Conceição em Peniche, por Pedro Peixoto, cerca de 1715-1720.

importante sobretudo porque nos sensibiliza, quando devidamente interrogada, e nos interroga, quando questionadas as suas razões de ser...

Obra *sui generis*, é certo, ela foi e é importante. Regional, é certo, mas importante. «Menor», dirão muitos, mas mesmo assim, e por acrescidas razões, importante. Coube a Flávio Gonçalves, em 1982, afirmar o primeiro destaque a respeito da obra de Pedro Peixoto, ao estudar o acervo artístico desta igreja de Nossa Senhora da Ajuda, um monumento que é em si um notável testemunho da *arte total do Barroco*, com o seu articulado recheio de azulejaria, de talha dourada, de marmoreado fingido, de telas pintadas (estas, do famoso Baltazar Gomes Figueira) e de decoração de brutesco[354]. Flávio Gonçalves, malogrado iconólogo e historiador de arte, cuja marca metodológica na nossa historiografia

[354] Flávio Gonçalves, «As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº 88, 2º tomo, 1982, pp. 5-54, e nº 89, 1º tomo, 1983, pp. 245-270 (com separata reunindo as duas partes do ensaio, Lisboa, 1983).

da arte é por demais de enaltecer, observou então o riquíssimo programa brutescado que cobre o forro da vasta nave dessa igreja, concluindo que o seu estilo era afim ao de um tecto de brutesco existente em outro templo de Peniche, o da igreja de Nossa Senhora da Conceição, e atestando as iniludíveis similitudes existentes com as quatro telas da capela-mor da igreja de São Pedro, assinadas por um ignoto Pedro Peixoto e datadas de 1711.

Como escreveu Flávio Gonçalves[355], «o tecto pintado coroa, numa visão admirável, a cenografia das paredes azulejadas; *vivace*, percorre-o uma sinfonia de tons amarelos e vermelhos, azuis e verdes, brancos e rosados, castanhos e cinzentos. E por toda a sua superfície abaulada se encontram os volumosos enrolamentos de folhas de acanto, os meninos nus, os vasos e grinaldas de flores, cachos de uvas, pássaros e demais motivos. Ao centro, um quadro de boas dimensões representa *A Morte da Virgem*, rodeado de rotundos elementos barrocos. Nos rebordos do tecto, a meio da nave, uma de cada lado, cartelas de volutas albergam textos do culto mariano acompanhadas de jovens de tronco em parte desnudo. Simbolicamente, nos extremos do embasamento da pseudo-abóbada, levantam-se as figuras, não legendadas, de quatro Virtudes: do lado do Evangelho, a *Fé* empunhando a cruz, e a *Esperança* sustentando a âncora; do lado da Epístola, a *Caridade* amparando crianças e a *Pureza* segurando lírios brancos (...). No tímpano do coro, acumulam-se os brutescos, volteando em torno da legenda cronografada de 1719. O semicírculo da parede do fundo da nave exibe, todavia, um tema historiado, a *Veneração da Eucaristia*, onde grupos de santos ladeiam a hóstia consagrada...».

Ao contrário de outras vilas do país, Peniche sofreu relativamente pouco com o terremoto de 1755. Nas palavras do Pe José de Faria e Horta, pároco de São Pedro, *«foi esta terra a mais favorecida da mão do Omnipotente, não só pelos poucos que perecerão nos m.tos edificios que cahirão, que forão só dois, mas tambem porque todos os templos ficarão persistindo sem nelles haver receoza ruina»*[356]. É de estimar que o

[355] Idem, *ibidem*, 1982, p. 47.

[356] Arquivo Distrital de Leiria (doravante designado por A.D.L.), *Lº 2º de Óbitos da Freguesia de São Pedro de Peniche, 1746-1773*, fls. 42 vº e 43. Inédito.

património de Peniche conserve espaços tão significativos das suas antigas igrejas, com relevância para os grandes tectos pintados a brutesco na igreja de Nossa Senhora da Ajuda e na capela de Nossa Senhora da Conceição, ambos poupados aos efeitos do megassismo de 1755 ainda que, num e noutro caso, se encontrem muito carecidos de intervenções de conservação e restauro. A admiração manifestada por Flávio Gonçalves a respeito das obras desse pintor (não obstante verificar que, obviamente, a sua formação artística era discreta e o seu desenho de tónus ingénuo) foi alicerçada tanto pelo sentido largo de cenografia que Pedro Peixoto demonstra conhecer e sabe desenvolver (sobretudo no modo como decorou os tectos de Nossa Senhora da Ajuda e da Conceição), como pela pujança do seu colorido vibrante («cores da tradição maneirista», como bem notou esse historiador de arte olhando as telas da igreja de São Pedro). O contributo deste historiador de arte não teve maior sequência, em anos seguintes, nos estudos realizados sobre a cultura artística da Estremadura, e apenas as pesquisas por mim realizadas quando buscava nos arquivos da região elementos sobre a célebre pintora obidense Josefa de Ayala (1630-1684) e sobre seu pai, o pintor Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), levaram à ocasional descoberta de novos traços da actividade do pintor penichense, o que veio alargar o conhecimento sobre a obra por si produzida na região[357].

Vinte anos volvidos sobre o ensaio de Flávio Gonçalves, porém, continua a impôr-se um estudo de enquadramento deste singular pintor regional, cuja obra define como poucos a exploração de caminhos convergentes entre um gosto decorativo assente na tradição epi-maneirista do século precedente e a animação desse gosto por elementos de maior ousadia formal, designadamente nas soluções de rasgamento perspéctico das coberturas, timidamente ensaiada, ou no alargamento das fontes de informação utilizadas (quase sempre gravuras maneiristas ítalo-flamengas) com outras

[357] Cfr. V. Serrão, «A Arte da Pintura entre o Gótico Final e o Barroco na Região dos Antigos Coutos de Alcobaça», catálogo da exposição *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, coord. de Maria Augusta Pablo Trindade, ed. IPPAR, 1995, pp. 82-112 (refªs a Pedro Peixoto a pp. 105-107).

fontes mais consentâneas com o estilo proselitista do tempo de D. João V. Nessa perspectiva, e comparando a obra de Pedro Peixoto com a de outros «pequenos mestres» que são seus exactos contemporâneos – caso do portuense Manuel Ferreira e Sousa (autor de telas em Aveiro e Arouca), do bracarense José Lopes da Maia (autor da tela integrada no retábulo de Marceliano de Araújo na Misericórdia de Braga), Manuel Correia (autor de telas na sacristia de São Gonçalo de Amarante), Francisco Xavier de Castro (pintor de obra numerosa na zona de Évora) –, ressalta um percurso movido por bitolas discretas e idênticos pressupostos de conservadorismo. Ainda assim, neste quadro de inapelável isolamento cultural que era o de Peniche no seu tempo, em Pedro Peixoto desenha-se um caminho que, na sua ardente fidelidade à tradição seiscentista, estava apto a integrar, sem sintomas de inquietude, interpretações livres e *sui generis* de decoração em larga escala, que lhe conferem especial encanto. Fica a de que, ignorando-se o contributo específico que as obras de artistas regionais como este nos oferecem, qualquer visão de conjunto sobre a pintura portuguesa do tempo de D. João V estará sempre truncada.

Pedro Peixoto, *Sagrada Família* e *O Menino entre os Doutores*, 1704-1705, igreja da Misericórdia de Peniche, e respectivas fontes gravadas (Joan Berwinchel, c. 1600, e Hendrick Goltzius, 1594).

3. Fixação de uma identidade: vida e obra de Pedro Peixoto

Pedro Peixoto não era, como se supunha, natural de Peniche: nasceu em Braga, na freguesia da Sé, por volta de 1680, filho ilegítimo do padre Tomás Peixoto e de Agostinha Francisca, como se depreende do seu registo matrimonial, firmado em 5 de Outubro de 1705 na igreja de Nossa Senhora da Conceição de Peniche. A sua biografia pode ser agora assentada com base em nova e suficiente documentação, e pode, bem assim, ser explicado o meio em que se formou: os círculos de pintores-brutescadores lisboetas do fim do século XVII, mais concretamente a oficina do mestre Lourenço da Silva Paz (1666-1718), como apurámos com base documental.

Tratando-se de um pintor de óbvia bitola provincial com educação empírica e cultura retrógrada, que explora a tradição do brutesco desenvolvida por todos os territórios do Mundo Português ao longo do século XVII[358], e que ao nível da pintura de cavalete se inspira constantemente em gravados maneiristas flamengos de autores como Cornelis Cort, Jerónimo Wierix, Aegidius Sadeler, os Galle e, mais raramente, Vorstermann II segundo Rubens, percebe-se mal que estadeasse em Lisboa nos anos finais do reinado de D. Pedro II, em que a cultura artística nacional já repudiava o desgastado penumbrismo que caracterizara a pintura de Sescentos e sofria profundas alterações no sentido da aceitação dos modernos cânones do Barroco Internacional, fosse por via francesa ou italiana. A verdade é que em Abril de 1695 encontramos Pedro Peixoto estante na Rua dos Pescadores, à freguesia de Santos-o-Velho, em Lisboa, na qualidade de «*aprendiz delle Lourenço da Silva Paz pintor*», a testemunhar a favor de seu mestre num instrumento de dote feito pelo capitão Francisco de Mendonça Furtado ao citado mestre pintor lisboeta Lourenço da Silva Paz[359]. Ficamos a saber por este assento, de modo incontestável, que a formação artística de Pedro Peixoto decorreu na oficina desse operoso e prolixo pintor

[358] Vitor Serrão, «A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil», revista *Barroco*, nº 15, Ouro Preto, 1990-92, pp. 113-132.

[359] A.N.T.T., *Cartório Notarial nº 1 (antigo 12-A), Lº 305*, Notas *de António Barreto de Lima*, fls. 20 vº a 211 vº. Inédito.

lisboeta das modalidades de óleo, têmpera, dourado e estofado e que foi, ainda, pintor de perspectiva arquitectónica. Silva Paz tinha notoriedade: chegou mesmo a substituir o famoso Bento Coelho da Silveira, em 1708, no cargo de pintor dos Paços Reais, o que atesta alguma consideração e qualidades reconhecidas. Todavia,, ainda não se conhece obra seguramente identificada, pois todas as que estão referidas na documentação desapareceram e não há certezas absolutas sobre algumas hipóteses entretanto formuladas[360]. Em 1695, o artista bracarense teria, então, cerca de quinze ou dezasseis anos. É significativo, porém, que Peixoto pouco ou nada ateste, na sua formação, das novidades plásticas assumidas pelos bons pintores de óleo do tempo, como António de Oliveira Bernardes, por exemplo, ou aspectos ligados à arte da perspectiva arquitectónica, utilizada por seu mestre. De facto, é a lição dos brutescadores do escol dos Ferreiras de Araújo e dos Silva Paz que mais o seduz nesses anos em que, ainda adolescente, labora em círculos da capital em empreitadas que lhe asseguram o reconhecimento profissional: de outro modo não se entenderia que em 27 de Dezembro de 1704 o seu nome conste dos nomes de jovens pintores que dão entrada na Irmandade de São Lucas, corporação dos pintores da capital, sediada no Mosteiro domínico da Anunciada, em assento assinado pelo pintor-escritor Félix da Costa Meesen[361]. O facto de sua futura mulher ser moradora na freguesia do Santíssimo Sacramento, ao Bairro Alto, mais confirma que o jovem pintor passou os cinco ou seis anos tradicionais de ensino em Lisboa, a fim de aprender a sua arte de pintor de cavalete, de pintor de têmpera e de brutescador, recebendo então, também, os primeiros encargos profissionais que

360 Sobre o mestre de Pedro Peixoto, cfr. Vítor Serrão, «Lourenço da Silva Paz (1666-1718), um pintor da «escola» de Bento Coelho, in *Uma Vida em História. Estudos de Homenagem a António Borges Coelho,* ed. Caminho e Centro de História da Universidade de Lisboa, vol. coordenado por António Dias Farinha, José Nunes Carreira e Vítor Serrão, Lisboa, 2001, pp. 465-493. Há uma série de telas inspiradas em modelos tenebristas de Bento Coelho que podem ser assacáveis a Lourenço da Silva Paz.

361 Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, *Livro de Assentos dos Irmãos de São Lucas*, publicado por F. A. Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, Lisboa, 1931, p. 76.

o farão deslocar-se à vila de Peniche, com sua noiva, onde o casal se estabele com família constituída e oficina montada e onde produz a sua melhor série de trabalhos.

Desde muito cedo, portanto, Pedro Peixoto saíu da cidade de Braga e teve ensejo de se radicar na capital, à sombra da protecção de algum parente. Aí seguiu estudos de pintura e brutesco em círculo hoje bem determinado, como se viu. Nada de estranho nessa viagem se observarmos o facto, também documentado, de ele ser filho ilegítimo do padre Tomás Peixoto, morador no Rossio da Praça das Hortaliças, que era também pintor de dourado, arte em que atingira certa notoriedade regional[362] e que, por isso, deve ter proporcionado ao filho a possibilidade de deixar Braga e poder vir aprender pintura em Lisboa, atingida a mocidade. São adivinháveis, em toda esta história por certo malquista no seio da provinciana sociedade bracarense, dominada pela rígida moralidade tridentina, contornos atribulados que explicam a saída do moço da Cidade dos Arcebispos e a sua temporária radicação em Lisboa, até atingir os conhecimentos suficientes da arte da pintura. O pai era artista conceituado como decorador de têmpera, praticante de dourado e de brutesco, e era, bem assim, «tracista» de retábulos – e por isso a ele bem pode ser assacada a responsabilidade dos primeiros ensinamentos ministrados ao filho antes de custear a sua vinda para a capital do reino, na viragem de 1700[363].

362 Natália Marinho Ferreira Alves, «A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII», *Actas do Congresso Internacional comemorativo do IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga,* vol. II/2, 1990, pp. 313-371: referência ao Padre Tomás Peixoto, pintor, a p. 330-331 (transcrição de um contrato de 1687 para a obra de dourado dos retábulos da igreja da Misericórdia de Braga).

363 Eduardo Pires de Oliveira teve a gentileza de nos comunicar alguma documentação inédita sobre este padre-pintor bracarense, que em 1669-1670 dourava o retábulo da irmandade de São Sebastião de Braga (Arquivo Distrital de Braga, *Irmandade de São Sebastião*, vol. 1, fls. 92 v° a 93 v°), que em 1682 fazia o risco para o retábulo dos Santos Passos na igreja de Nossa Senhora do Pópulo (Arquivo da Irmandade de Santa Cruz, L° 46, fls. 661 v° a 662), que entre 1687 e 1693 esteve muito activo em obras de douramento para a Santa Casa da Misericórdia (Arquivo da Misericórdia de Braga, *L° de Termos da Miz^a^*,

Logo de seguida à sua formação com Lourenço da Silva Paz, o jovem Pedro Peixoto aparece profissionalmente ligado à vila de Peniche, onde em 5 de Outubro de 1705 contraíu matrimónio com Joana Maria, a referida noiva lisboeta, filha de Vicente Figueira e de Ana Correia, moradores na freguesia do Sacramento, em cerimónia realizada na igreja de Nossa Senhora da Conceição[364]. A sua radicação nessa vila estremenha, que acabaria por se prolongar por quase três decénios, foi originada pela encomenda de trabalhos de pintura na igreja da Misericórdia (c. 1701-1705) e na igreja de Nossa Senhora da Ajuda (1706-1707), embora já em 1707 se documente uma primeira deslocação à vila da Nazaré para trabalhos de pequena monta no Santuário. Nestes primeiros anos, pinta quadros de cavalete de sofrível desenho mas de vigoroso cromatismo, onde a reprodução de gravados maneiristas como os dos Wierix, os Sadeler, os Galle, Cornelis Cort e outros, traduz uma cultura imagética francamente retardatária – mas que era suficiente, mesmo assim, para conquistar o apreço dos mercados religiosos de Peniche, seduzidos pela forte *pedagogia em imagens* desses quadros de tão óbvia lição moralizante, como se pode ver com especial clareza na *Sagrada Família* do tecto da igreja da Misericórdia, que é inspirada num gravado maneirista flamengo de Berwinchel que também seduzira, muitos anos antes, Josefa de Óbidos[365]. Que o mundo imagético do artista se orienta, a mais de um século de distância, por modelos do declinar do século XVI ou alvores do XVII, prova-o também a tela da *Circuncisão* do tecto da Misericórdia, onde Peixoto copia quase integralmente uma estampa de Jerónimo Wierix, ou ainda a *Fuga para o Egipto*, que

1678-1694, fls. 153 e v°, 163 e v°, 168 v° e 261 v°; e *L° de Despesa do Tesoureiro da Miz^a^, 1688-1691,* diversas ref^as^), e que em 1696 surge relacionado com o pintor João Lopes da Maia, seu genro (Arquivo Distrital de Braga, *Nota Geral,* 1ª série, L° 474, fls. 11 v° e 12). Além destes, um outro documento referencia a sua actividade, ainda que lateral: em 1686, o padre Tomás Peixoto serviu de fiador ao seu colega pintor Jerónimo de Azevedo Carneiro quando este acedeu a dourar e estofar o retábulo da igreja do Espírito Santo de Paredes de Coura (Natália Marinho Ferreira Alves, *op. cit.,* pp. 328-329).

[364] A.D.L., *Livro 2º de Casamentos de Nossa Senhora da Conceição de Peniche, 1691-1735,* fl. 138 v°. Inédito.

[365] V. Serrão, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco,* ed. IPPC, Lisboa, 1991, p. 165.

segue um conhecido gravado de Johannes Sadeler, enquanto que a *Adoração dos Pastores* do mesmo conjunto se inspira em estampa de Cornelis Cort, e assim por diante, com excepção da *Adoração dos Magos* onde Peixoto se guiou por uma gravura barroca de Lucas Vorstermann II segundo modelo de Rubens, opção todavia excepcional no seu quadro habitual de referências...

Do casamento do pintor com Joana Maria, o casal terá pelo menos sete filhos, todos baptizados na igreja de São Pedro de Peniche, freguesia onde moravam: temos conhecimento de Maria, que foi baptizada a 1 de Janeiro de 1708[366]; de Escolástica, baptizada a 16 de Fevereiro de 1710[367]; de Margarida, baptizada a 3 de Março de 1712[368]; de Ana, baptizada a 13 de Maio de 1714[369]; de António, que será pintor como o pai, e que foi baptizado a 18 de Junho de 1717[370]; ainda de José, baptizado em 16 de Janeiro de 1721[371]; e, enfim, de Agostinho, baptizado a 26 de Outubro de 1725[372]. Pedro Peixoto surge também como padrinho em alguns assentos baptismais, como é o caso do de uma filha de José Rodrigues, um pintor que foi seu associado em algumas obras, e de sua mulher Luísa Quaresma, realizado a 10 de Novembro de 1710[373].

Em 1701-1704, a mesa da Santa Casa da Misericórdia de Peniche estava a ultimar a obra de pintura de caixotões do tecto da igreja, grande conjunto formado por cinquenta e cinco telas dispostas em dez fiadas. Tratava-se de uma obra que se arrastava desde 1677, por falta de recursos da irmandade, e em que já se haviam gasto muitos réditos sem que visse o seu termo, ou porque alguns quadros não serviam, ou porque a humidade estragara outros em poucos anos[374]. Assim, em 1701, a mesa *«despendeo 42.000 rs com*

[366] A.D.L., *Livro 2º de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1666-1708,* fl. 95. Inédito.

[367] A.D.L., *Livro de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl. 2 v°. Inédito.

[368] A.D.L., *Livro de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl. 6 v°. Inédito.

[369] A.D.L., *Livro de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl. 15 v°. Inédito.

[370] A.D.L., *Livro de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl. 25 v°. Inédito.

[371] A.D.L., *Livro de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl. 36. Inédito.

[372] A.D.L., *Livro de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl.502 v°. Inédito.

[373] A.D.L., *L° de Baptismos de São Pedro de Peniche, 1709-1735,* fl. 3 v°. Inédito.

[374] O tecto começou a ser pintado por 1635, possivelmente com intervenções de Baltazar Gomes Figueira (uma hipótese não esclarecida documentalmente),

seis quadros que se fizerão para o tecto da Igreja a sete mil cada hum»[375], tendo o provedor António Luís dado *«esmolla desta Santa Caza para sinco paineis a sete mil rs cada hum»*[376]. Queremos crer que esta nota de despesas já envolveu o pintor Pedro Peixoto, a quem se deve pelo menos quinze dos cinquenta e cinco painéis do tecto. Mais se regista uma lacónica despesa relativa a *«hum quadro que se fes de novo»* no ano económico de 1704[377], e um balanço total da *«obra de dourado do tecto»*, que atingiu em 1705 o total de 276.000 rs[378]. Embora o nome do pintor não venha descriminado nestes lacónicas pagas, a análise estilística destas telas, beneficiadas pelo Instituto José de Figueiredo em 1984, permite constatar com absoluta segurança que Pedro Peixoto foi o responsável pela pintura integral de dezena e meia das telas que se acrescentaram ao conjunto no primeiro lustre do século XVIII. Vimos já como as telas de Peixoto neste conjunto, de um intenso cromatismo e de um desenho «fácil», se inspiram *grosso modo* em estampas maneiristas flamengas.

Em 1706, Pedro Peixoto e o seu colega pintor Filipe Mendes recebem 14.020 rs da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche por dourarem e estofarem a talha do retábulo da capela-mor, conforme consta de algumas anotações de despesa publicadas pelo historiador de arte Flávio Gonçalves, que à luz desses documentos atribui a Pedro Peixoto a pinturinha *O Cordeiro Místico sobre o Livro dos Sete Selos* que decora a porta do Sacrário[379]. Em 28 de Novembro de 1707,

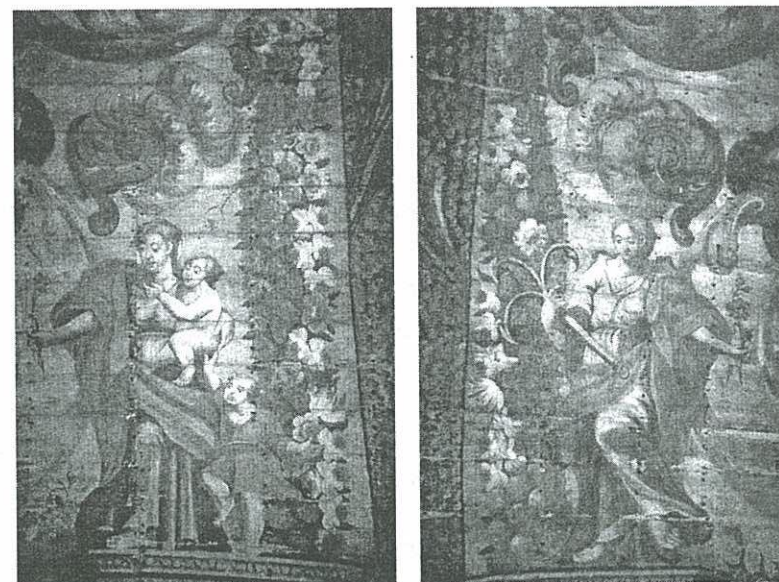
mas só prosseguiu em 1677 com acréscimo de cinco painéis e em 1697 com *«concerto e mudança dos paineis»*, que orçaram 15.350 rs, e *«sinco quadros»* novos que custaram 25.000 rs (Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Peniche (doravante designado A.S.C.M.P.), *Lº nº 150 de Receita e Despesa da Mizª de 1635 a 1716,* fls. 62, 147 vº e 154. Refªs Florival Maurício Ferreira, *A Santa Casa da Misericórdia de Peniche (1626-1700),* Peniche, 1997, pp. 304 e 307.

375 Idem, *ibidem*, fl. 156 vº.

376 Idem, *ibidem*, fl. 157.

377 Idem, *ibidem*, fl. 157.

378 Idem, *ibidem*, fl. 158.

379 Arquivo da Paróquia de São Pedro de Peniche (Lar de Santa Maria), *Livro das Eleições, Redimentos e Despezas de Nª Snrª da Ajuda, 1695-1732,* fl. 29 vº. Publicado por Flávio Gonçalves, *op. cit.*, pp. 8 e 39.

Pedro Peixoto, pormenores do tecto brutescado da igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Peniche, 1719.

porém, encontrava-se no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (uma entidade que o empregará por largos anos) incumbido de diversas tarefas, desde *«o feitio de medidas de livros de prata»* por 4.000 rs, a dourar os altares colaterais por preço de 38.480 rs, assim como uma série de tarefas mais singelas, como *«olliar as relegas* (sic) *da cortina do cortinado»* por 2000 rs[380]. Em Julho de 1708, de novo na Nazaré, recebe 32.000 rs de *«estofar e encarnar a imagem da Senhora da Piedade»*, *«pratear e dourar nove ramalhetes e outo jarras»*, e *«envernizar a mesa»*[381].

Em 1710, o artista trabalha nas obras de decoração da nova capela-mor da igreja de São Pedro de Peniche, sendo encarregado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de *«engessar o trono»* do

380 Arquivo do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (doravante designado A.S.N.S.N.), *Livro de Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Nazaré, 1701-1712,* fls. 159, 163 e vº. Inédito. Agradecemos penhoradamente ao Dr. Pedro Penteado o seu apoio nas pesquisas realizadas nos fundos arquivísticos do Santuário em Junho de 1994 e que permitiram recensear documentação interessante sobre o pintor aqui tratado.

381 Idem, *livro cit.*, fl. 175. Inédito.

novo e grandioso retábulo barroco de "Estilo Nacional" (obra de um mestre entalhador de recursos, infelizmente não designado na documentação, mas que era, ao que parece, oriundo da próxima vila da Lourinhã[382]) e de pintar, por preço de 68.000 rs, o tecto da capela-mor[383], que devia ser obra de *brutesco* compacto. mas que infelizmente desapareceu. No ano seguinte, pinta as quatro grandes telas com *passos da Vida de São Pedro* das paredes laterais da capela-mor, uma das quais (a tela que representa *São Pedro e São João curam o homem coxo junto à Porta Especiosa*) se encontra assinada e datada. A factura destas telas está sinteticamente documentada nas contas dessa irmandade relativas a 1711: *«despendeo com pº pexoto de pintar o passo, 1200 rs; despendeo com pº pexoto de pintar os quadros 80.000 rs; despendeo com seu aprendis 480 rs»*[384]. Estas telas da capela-mor representam *São Pedro sarando, São João curam o homem coxo junto à Porta Especiosa, Prisão de São Pedro* e *São Pedro Patriarca rodeado de vários santos e santas* e mostram a derivação, já tradicional nas obras do artista, de modelos de gravados maneiristas nórdicos, neste caso de Jerónimo e Antón Wierix (inspirados no livro do Padre Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*, saído em Antuérpia em 1593), entre outras fontes gravadas que utilizou. A agitação dos espaços, a escala de certo modo grandiosa, as distorções deliberadas de figuras, a retórica das arquitecturas clássicas enquadrantes, o calor cromático que se adivinha, a teatralidade dos grandes anjos que pairam sobre as cenas, tudo atesta a anacrónica cultura figurativa do pintor, educado em modelos epi-maneiristas, bem recuados no século XVII – significando que lhe interessou pouco a pintura de cavalete que viu em Lisboa, ou apenas a dos mais tradicionalistas António Machado Sapeiro, Jerónimo da Silva, António de Oliveira Louredo ou mesmo o velho Bento Celho da Silveira, cuja intensa actividade se prolonga até 1708, e muito menos atentando no classicismo francês que António de Oliveira Bernardes já assumia

[382] Esta é a tradição, embora as características de estilo deste retábulo siugiram mais o recurso a um dos bons mestres de Lisboa então actuantes.

[383] Arquivo Paroquial de São Pedro de Peniche, *Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Pedro, 1694-1714,* fls. 45 e 47 vº. Inédito.

[384] Idem, *livro cit.*, fls. 72 e 73. Inédito.

por inteiro. O tradicionalismo de Peixoto como pintor de figura permite-nos imaginar, também, que tipo de pintura era realizada pelo seu mestre lisboeta Lourenço da Silva Paz, artista, como dissemos, ainda sem obra conhecida...

Em Maio de 1714, de novo Pedro Peixoto aparece activo no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, recebendo 94.640 rs pela decoração brutesca do *«frontespiçio e tectos»,* o estofado e pintura de imagens, o *«concerto de alguns* (tectos) *que estavam arroinados»* e ainda a *«pintura de meninos e santos»* e de algumas vidraças, tarefas estas que mostram o âmbito artesanal da sua actividade, dividida entre o óleo, o brutesco, a têmpera, o dourado, o estofado, o marmoreado fingido e a singela pintura de móveis, portas, vidraças e janelas[385]. Entretanto, a Santa Casa da Misericórdia de Peniche completa a decoração pictórica da sua igreja, em 1714-1715, com a encomenda do ciclo de seis pinturas para o forro do tecto do sub-coro. O pagamento destas pinturas omite, como quase sempre sucede, o nome do artista[386]. A pintura, que mostra uma adequação mais vincada a modelos eruditos lisboetas (a lembrar algo de António Machado Sapeiro, de Lourenço da Silva Paz e de outros artistas na transição dos séculos), afasta-se do estilo conhecido, algo mais «ingénuo», de Peixoto e parece dever-se a outra mão, embora o seu mau estado impeça um parecer definitivo. Pela mesma altura, fiel ao seu estilo, ao pessoalismo de receitas e à liberdade de discorrer as composições, terá pintado uma série de *Passos do Calvário* para a Santa Casa, de que subsiste um quadro em tela de *Cristo com a cruz às costas,* de fraco desenho e colorido algo terroso, existente no Museu da Santa Casa.

Uma das obras mais custosas do pintor Pedro Peixoto decorreu de seguida, em 1715, quando o governador da vila da Pederneira, o nobre D. Luís Inácio Pereira, lhe fez encomenda da pintura dos quarenta caixotões para o forro do tecto da nave da igreja do Convento cisterciense de Santa Maria de Cós, através de um contrato notarial firmado a 2 de Junho de 1715 que estipulava o preço de 225.000 rs para um exigente programa pictórico que subsiste íntegro, ainda

[385] A.S.N.S.N., *Livro de Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Nazaré, 1711-1730,* fls. 26 e vº. Inédito.

[386] A.S.C.M.P., *Lº nº 150 de Receita e Despesa da Mizª de 1635 a 1716,* fl. 170.

que mal conservado: segundo a obrigação notarial, *«os paineis do dito tecto ham de ser de samtos da hordem de sam Bernardo e sam Bemto e de Brutesquo entrevalados de sorte que de Corenta paineis que sam, ham de ser vinte de Brutesco e vimte de santos (...) e em a carreyra do meyo do tetto meterá quatro pajneis de Nossa Snõra que seram a Coroassam de nossa senhora e da assumpçam e de nossa senhora da graça e de nossa senhora da Concejssam»*[387]. Embora não documentado, é do mesmo pintor, com toda a evidência, o conjunto de quarenta caixotões do mesmo estilo que cobre o coro das religiosas, na continuação da cobertura da chamada «nave dos fiéis». Temos assim, infelizmente em mau estado de conservação, dezasseis fiadas de caixotões com cinco painéis cada uma, o que perfaz um total de oitenta caixotões onde se alternam as cenas historiadas (santos da ordem e cenas marianas) e composições de brutresco fantasista enquadrando dísticos latinos de exaltação dos valores cistercienses. Esta impressionante obra – que foi, segundo especifica o contrato, alvo de duas «traças» feita por um arquitecto cisterciense ao tempo famoso, Frei Luís de São José[388], que o artista se comprometia a seguir à risca – mereceu aprofundado estudo de Don Maur Cocheril a respeito do seu programa teológico, que demonstra o modo como os encomendantes buscaram desenvolver uma eloquente propaganda da Ordem de Cister partindo dos textos proféticos vetero-testamentários, do Cântico dos Cânticos, dos Salmos de David e dos Evangelhos, ainda que nem sempre a redacção das legendas latinas tenha sido cabalmente verificada e se atestem

[387] A.D.L., *Livro 8 de Notas de Manuel Marques Varela, tabelião da Pederneira, 1715-1718,* fls. 4 v° a 6. Contrato referenciado pela primeira vez no nosso estudo «A Arte da Pintura entre o Gótico Final e o Barroco na Região dos Antigos Coutos de Alcobaça», catálogo da exposição *Arte Sacra nos Antlgos Coutos de Alcobaça,* coord. de Maria Augusta Pablo Trindade, ed. IPPAR, 1995, pp. 82-112 (refª ao contrato em causa a pp. 105-107), e publicado depois, com desenvolvida leitura paleográfica, por Cristina Maria André de Pina e Sousa e Saul António Gomes, *Intimidade e Encanto. O Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Cós (Alcobaça),* ed. Magno, MC e IPPAR, Leiria, 1998, pp. 155-156 e 434-436.

[388] Sobre este arquitecto alcobacense Frei Luís de São José, cfr. os vários elementos biográficos e artísticos reunidos em V. Serrão, «A Arte da Pintura entre o Gótico Final e o Barroco na Região dos Antigos Coutos de Alcobaça», catálogo da exposição *Arte Sacra nos Antlgos Coutos de Alcobaça,* coord. de Maria Augusta Pablo Trindade, ed. IPPAR, 1995, p. 112 (n. 55).

alguns estranhos erros de reprodução, seja por parte do artista, seja de quem lhe forneceu os modelos a copiar nos painéis[389]...

Outras obras fez Pedro Peixoto no mosteiro de Santa Maria de Cós: segundo Cristina Pina e Sousa e Saul António Gomes, o artista realizou também a decoração de brutesco do vestíbulo da torre da casa cisterciense. Peixoto volta a aparecer ocupado em obras em Santa Maria de Cós: em 15 de Maio de 1728, *«pedro peixoto, oficial de pintor da villa de Peniche»* aparece citado em documentação do convento, sem se especificar o que então aí o ocupava[390]. Os murais, actualmente muito diluídos, de uma das capelas adjacentes ao claustro velho, e as pinturas murais que decoram a ante-sacristia, com figuras de monges e abadessas genuflexionadas em adoração, poderão vir a identificar-se como a produção que aí o retinha em 1728.

Em 1719, Pedro Peixoto pinta em Peniche a outra obra de maior destaque no percurso da sua carreira: o já muito referido tecto do forro de madeira da vastíssima nave da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em que desenvolveu uma composição de brutesco compacto cenograficamente apelativa e cromaticamente vigorosa, a envolver ao centro o medalhão com a *Morte da Virgem* e, nos ângulos, quatro *Virtudes* (visivelmente inspiradas nas estampas de uma das edições da *Iconologia* de Cesare Ripa), tudo envolto por garrida sinfonia de enrolamentos acânticos, festões floridos e símbolos mariais. Segundo a documentação dada a conhecer por Flávio Gonçalves, a obra orçou o preço de 230.000 rs de *«ajuste principal»*, além de mais 12.000 rs que ganhou *«de suas luvas»* pelo facto de a obra ter agradado tanto à Irmandade, e ainda 7.200 rs suplementares de *«dourar a muldura»* do quadro central, tarefa que não constava do contrato estabelecido[391].

É por volta de 1720 que se deve situar a pintura do tecto, não documentado, do corpo da capela de Nossa Senhora da Conceição em Peniche, que revela tão íntimas conexões estilísticas com o tecto

[389] Don Maur Cocheril, *Notes sur la décoration de l'église de l'abbaye cistercienne de Santa Maria de Cós, Alcobaça,* ed. Alcobaciana, Alcobaça, 1983.

[390] Cristina Pina e Sousa e Saul António Gomes, *op. cit.*, p. 156.

[391] Arquivo Paroquial de São Pedro de Peniche, *Livro das Eleições, Rendimentos e despeza de Nª Senhora da Ajuda, 1695-1732,* fl. 54; refª em Flávio Gonçalves, *op. cit.*, pp. 10-11 e 38-46.

da igreja de Nossa Senhora da Ajuda – como foi pela primeira vez demonstrado por José Meco, que todavia ignorava o seu autor[392] –, e onde Peixoto desenvolveu uma larga composição brutesca de vivo cromatismo, centrando um medalhão ao meio com a figuração da padroeira. O facto de esta capela penichense (igualmente revestida de talha dourada e de excelente azulejaria lisboeta de cerca de 1720) ser de dimensões sensivelmente menores do que a igreja da Ajuda talvez tenha possibilitado ao artista uma composição brutesca mais harmoniosa e melhor integrada, em todas as suas componentes plásticas, com a obra de azulejo e talha. O mesmo artista também desenvolveu no arco triunfal desse pequeno templo uma composição acântica emoldurando um quadro com o *Martírio de São Sebastião*, fidelissimamente inspirado numa gravura maneirista de Aegidius Sadeler que fora muito copiada por artistas do século precedente mas era já obviamente desusada nos anos 20 do século XVIII. O conjunto decorativo, que se liga tão bem à talha de Estilo Nacional e aos azulejos figurativos atribuídos ao Mestre P.M.P. (cenas marianas no corpo e passos do Cântico dos Cânticos no sub-coro), mostra uma fiel articulação programática e ornamental que mais uma vez revela o extremo cuidado com que estas campanhas artísticas do Barroco provincial português eram concebidas e custeadas pelas irmandades, assim rivalizando em pressupostos teológico-moralizantes com as da capital do reino[393].

Chamado a fazer nova obra custosa para o mercado religioso de Peniche, em 1722, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Pedro encarrega-o de pintar e dourar, associado aseu sócio pintor-dourador José Rodrigues, a obra de talha do retábulo-mor dessa igreja, que se descrimina em várias despesas soltas da contabilidade da confraria: *«despendeo com pedro peixoto e jozeph Roiz de raspar o geso da tribuna 5.010 rs; Despendeo com pedro pexoto dos dias que andou dourando na trebuna de seus jornaes e dos mossos 32.925 rs; Despendeo com seus jornais que fes na tribuna o dito thez° 19.500 rs»*[394].

[392] José Meco, «Azulejos de Peniche», jornal *O Diário.*, 11 de Outubro de 1981.
[393] Flávio Gonçalves, *op. cit.*, 1984, pp. 247-249.
[394] Arquivo Paroquial de São Pedro de Peniche, *Livro de Contas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Pedro, 1716-1749,* fls. 64 v° e 65. Inédito.

Devem datar destes anos de cerca de 1720-1725, entretanto, as duas grandes telas, recém-restauradas, que executa no seu estilo muito peculiar para a igreja do extinto convento franciscano de São Bernardino, junto a Peniche, e que se encontram hoje nas colecções do Museu de Leiria[395]. Uma delas representa a *Anunciação* e segue um conhecido gravado maneirista flamengo de Jerónimo Wierix, e a outra, a *Apresentação no Templo,* inspira-se numa estampa de Cornelis Cort segundo modelo de Maerten de Vos – o que mais uma vez comprova como as fontes iconográficas utilizadas por Pedro Peixoto nas suas pinturas sacras eram extremamente anacrónicas, chegando a tomar como modelos gravuras do século XVI...

Em 1727, de novo a chamamento da Irmandade de Nossa Senhora da Ajuda, Pedro Peixoto vem pintar o tecto de brutesco do sub-coro desse templo penichense, por preço de 36.000 rs, e ainda, associado a seu habitual colega de trabalho, o pintor Filipe Mendes, recebe 16.800 rs pelo trabalho *«de dourarem os sarafins e reformasão da pintura sobre o arco»,* e ainda 5.800 rs da *«reforma dos paineis do tetto da capella mor»*[396]. Esta última referência mostra que foram eles os responsáveis pela grosseira repintura que cobre as nove notáveis telas penumbristas do tecto da capela-mor, da autoria de Baltazar Gomes Figueira, o pai de Josefa de Óbidos, uma das várias obras de arte de Peniche que aguardam urgente restauro. Em 1729, a irmandade de pescadores de São Pedro Gonçalves Telmo da mesma igreja encomenda (decerto ao nosso artista, senão também a Filipe Mendes) o dourado do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, entretanto refeito ao gosto dos novos ditames barroco-joaninos, por preço de 110.700 rs[397].

Em 1730, temos um registo de uma obra mais importante: o painel da boca da tribuna da capela-mor da igreja matriz de São Tiago em Camarate, no termo de Lisboa, pelo qual lhe são pagos, a 12 de Fevereiro de 1730, 20.000 rs[398]. O retábulo em causa, obra

[395] Agradecemos ao senhor Dr. Jorge Estrela a oportunidade do seu estudo.
[396] Arquivo Paroquial de São Pedro de Peniche, *Livro das Eleições, Rendimentos e despeza de N^{a} Senhora da Ajuda, 1695-1732,* fls. 69 e 76; ref^{a} em Flávio Gonçalves, *op. cit.*, p. 12.
[397] Idem, *livro cit.*, fls. 86 e v° ref^{a} em Flávio Gonçalves, *op. cit.*, p. 13.
[398] Idem, *recibos avulsos – obras (sécs. XVII-XVIII)*. Inédito.

magestosa do Estilo Nacional, fora traçado e lavrado entre 1694 e 1698 pelo competente entalhador José Antunes[399]. Seguira-se, em 1704-1705, a obra do seu douramento, bem como o da pintura de brutesco do tecto da capela-mor, de que se encarregou o pintor de têmpera José de Sequeira Freire Preto, à frente de uma «companhia» formada por seu irmão Manuel de Sequeira Freire, Manuel Soares e José de Campos, entre outros pintores da modalidade de dourado que os recibos não especificam[400]. É provável que Pedro Peixoto se tivesse formado junto a estes mestres e é possível mesmo que interviesse nas obras de Camarate nestes anos, por ser trabalho coincidente com a data em que deu entrada na irmandade de São Lucas As obras desta igreja prosseguiram, em 1714, com António Machado Sapeiro a pintar as duas telas laterais da capela-mor, *David e os Pães da Proposição* e *Moisés e as tábuas da Lei*, que custaram 30.600 rs, e em 1714 com o famoso André Gonçalves, que vem pintar as telas dos *Doutores da Igreja* do arco triunfal, que custaram 40.000 rs. Estas obras ainda existem. Tratando-se de uma igreja decorada com réditos da corte e dirigida por uma confraria de recursos, onde grandes artistas como os citados tiveram, nestes anos, uma intervenção proeminente[401], encontra-se aqui um testemunho iinteressante de apreço havido para com o pintor penichense ou, pelo menos, um exemplo isolado de trabalho que transborda do restrito espaço geográfico em que desenvolveu a sua actividade. Infelizmente, essa pintura sobre tela – alusiva a *São Tiago na batalha de Clavijo*, segundo os relatos disponíveis – desapareceu, sacrificada pelo facto de a sua mobilidade na estrutura retabular, onde cobria o trono eucarístico e se movia por roldanas, ter contribuído para a sua ruína.

Em Setembro de 1731, de novo o *«Mestre pintor e dourador Pedro Peixoto»* surge registado nas contas do Santuário da Nazaré, recebendo 48.000 rs de *«pintar de verde as portas da igr^a^ e das da Memoria*

[399] Idem, *recibos avulsos – obra do retábulo.* A senhora Dra Isabel Sousa, nossa aluna no Seminário de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa em 1997-98, realizou um estudo (não publicado) a partir desta valiosa documentação, ainda no seu conjunto inédita.

[400] Idem, *recibos avulsos – obras (sécs. XVII-XVIII)*. Inédito.

[401] Idem, *recibos avulsos – obras (sécs. XVII-XVIII)*. Inédito.

e Cazas da ministração e asi do capelão e irmitão e do Padre Reytor, e caza dos pazos»[402]. Em Novembro de 1732, de novo torna à Nazaré para pintar, por 34.700 rs, *«todos os vãos das tendas que agora se mandam fazer no patio como tambem os vãos das tendas do patio pera fora e seis mostradores (...) e bem asim mais três vãos de humas cazas da dita Senhora, tudo pintado pera fora adentro cor de chumbo e por fora de verde»*, acrescendo-se a paga de 1.200 rs *«de aluguel de huma cama a presso de tres vintens de noute»*[403]. Em Dezembro de 1732, continuava na Nazaré, pois recebe 3.000 rs de *«estofar e emcarnar a Senhora que vai nas procissões»*[404].

A constância de trabalhos realizados no Santuário da Senhora da Nazaré pode explicar que depois de 1729 o artista e seus familiares saíssem da vila de Peniche e se radicassem na de Alcobaça. É assim que Pedro Peixoto é nomeado nos últimos documentos recenseados a seu respeito. Em 1739, as contas do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré voltam a registar *«o mestre pimtor Pedro peixoto morador na villa de Alcobasa»*, que veio *«emcarnar o Senhor da samchristia desta Real Caza»* por preço de 6.000 rs[405]. E em Novembro desse ano, recebe 64.000 rs *«de pintar de verde as portas e genellas bas cazas que traz de renda Juze de Olivr^a^ cujas cazas são desta Real Caza e de pintar a grade de pau na fresta grande e sãocristia»*[406].

Esta é a última referência a trabalhos de Pedro Peixoto para o Santuário do Sítio na Nazaré. Passara a morar em Alcobaça e é bem possível que nestas datas estivesse ocupado com obras de singela decoração para o Mosteiro cisterciense de Santa Maria, que então empregava numerosos artífices em decorações complementares de capelas, celas, dependências e alas monacais. É certo que a 15 de Julho de 1741 ele regressou esporadicamente a Peniche, mas apenas por ocasião do falecimento, nas casas onde o artista habitara junto a São Pedro, do sogro do pintor, Vicente Figueira, já então octagenário[407].

[402] A.S.N.S.N., *Livro de Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Nazaré, 1730-41*, fl. 21 v°. Inédito.

[403] A.S.N.S.N., *livro cit.*, fl. 40 v°. Inédito.

[404] A.S.N.S.N., *livro cit.*, fl. 44. Inédito.

[405] A.S.N.S.N., *livro cit.*, fl. 157. Inédito.

[406] A.S.N.S.N., *livro cit.*, fl. 177 v°. Inédito.

[407] ADL, *Livro 2° de Óbitos de São Pedro, 1728-1746*, fl. 62 v°. Inédito.

Mas em 1747 as despesas do Santuário da Senhora da Nazaré registam já o nome de *«Amtonio Peixoto pintor deste sitio»,* filho de Pedro Peixoto e morador junto ao Santuário, quando se impõe realizar algumas decorações na casa: *«por pintar de preto as grades das ginellas da Caza da Administração e das janellas das cazas da rizidemçia do Rev° Reytor e as ginellas da caza dos Sirios e relogio»,* tudo por escassos 3.440 rs que indiciam o âmbito meramente artesanal em que se movia[408].

Queremos crer, assim, que o artista de Braga estabelecido em Peniche e tão activo para o mercado religioso da Estremadura ao longo da primeira metade do século XVIII morreu por estes anos nas suas casas da vila de Alcobaça[409].

4. A redimensionação do Brutesco nacional.

Se o primeiro decénio do século XVIII trouxe à arte portuguesa a aceitação plena da *pintura de tectos em perspectiva ilusionística,* seguindo o gosto dimanado da Itália seiscentista de Bolonha, Florença e Roma, conceptualizado no célebre tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700) do pintor e cenógrafo jesuíta *Andrea Pozzo,* é certo que a tradição do *Brutesco compacto* não esmoreceu e prosseguiu, em muitas zonas do país e dos territórios ultramnarinos, imune à novidade trazida pelo florentino Vincenzo Baccherelli, que chega a Portugal nas primícias de Setecentos e aqui forma o primeiro escol de pintores de perspectiva[410].

[408] A.S.N.S.N., *Livro de Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Nazaré, 1741-1750,* fl. 173 v°. Inédito. O mesmo livro regista, a fl. 139, o nome de um pintor de Lisboa de nome António da Fonseca que faz singelas obras de decoração, por meros 6.400 rs, nas casas do Reitor do Santuário. Interrompemos a pesquisa nestes livros de contas por meado do século XVIII, na convicção de que outras referências a esse António Peixoto devem existir.

[409] Não existem livros notariais de Peniche e de Alcobaça para estes anos, o que muito se lamenta. Todavia, ainda não foi cumprida a investigação nos assentos paroquiais de Alcobaça, que certamente irão revelar novos dados para a biografia do pintor.

[410] A síntese mais recente sobre esta matéria é a de Magno Moraes Melllo, *A Pintura de Tectos de Perspectiva no tempo de D. João V,* ed. Estampa, Lisboa, 1998.

Talvez a questão central que colocam estas duas linguagens contrastantes, senão antagónicas, tenha de ser reflexionada em outros moldes pela História de Arte portuguesa. Porque não será de considerar a *deriva brutesca* na decoração de tectos de igrejas e palácios (que, de facto, prossegue imperturbável pelo século XVIII dentro) como parte de uma tendência de *resistência renovada* que se desenha nos espaços de periferia como modo de actualizar modelos vernáculos, redimensionados por uma visão mais esclarecida e teatralizada – mais *barroca*? Ora tal sucede de forma visível nas apelativas experiências de Peniche e de Cós gizadas pelo pintor Pedro Peixoto, onde é claro o desejo de superar os limites de uma linguagem tradicional, tornando--a mais apelativa e teatralizada, sem deixar de corresponder ao gosto dos mercados mais arreigados aos valores do «país profundo».

A realidade é que o *modo brutesco* na decoração compacta das coberturas – quer em tectos de caixotões quer em forros lisos e em abóbadas afrescadas – dobra o ano de 1700 (e mesmo o ano de 1706, data do início do reinado de D. João V) como prática de modo algum anacrónica. Se nos lembrarmos como mesmo em Lisboa o mercado artístico continua a aceitar (e a fomentar!) essa linguagem, e o facto de que aí trabalham alguns bons mestres da modalidade de têmpera e brutesco como José Ferreira de Araújo (filho de Francisco Ferreira de Araújo), António da Serra (pai de Vitorino Manuel da Serra), Miguel dos Santos, Lourenço Nunes, José de Sequeira Freire Preto, Santos Marques, José de Campos e outros, que assumem intervenção destacada para nobres e para confrarias importantes, parece que a avaliação feita sobre a impossibilidade de actualização de modelos merece ser revista. O gosto pela decoração brutesca, de facto, atinge o auge no tempo de D. Pedro II, conforme se comprova facilmente pelo número de contratos de obra recenseados em Lisboa nos fundos notariais, mostrando que ambas as linguagens conviviam. Em 1701, por exemplo – ano da provável chegada de Pedro Peixoto a Lisboa –, o tecto da igreja dos Santos Reis do Campo Grande era brutescado por Manuel do Monte, Manuel Soares e Francisco de Sousa. Por estes anos se pintam no mesmo gosto os tectos do coro do Mosteiro da Anunciada (Damião Matoso, 1701), da nave de São Pedro de Alfama (Estêvão Amaro Pinheiro e José de Campos, 1705), da nave

de São Miguel de Alfama (Miguel dos Santos e Lourenço Nunes Varela, 1701), da capela-mor de São João Baptista do Lumiar (José Ferreira de Araújo, 1706), das igrejas de São Lourenço, da Ameixoeira e de Camarate, entre outras, e até de um dos salões nobres do Palácio Real da Ribeira! Nestas circunstâncias, não pode tratar-se de um gosto subalternizado e só aceitável em situações de anacronismo ou de desatenção...

A respeito de um célebre tecto de Lisboa, o da igreja de Nossa Senhora da Pena, que o pintor de perspectiva António Lobo, fiel discípulo de Baccherelli, haveria de pintar em 1719, a mesa dessa irmandade discutia a 29 de Dezembro de 1715 se essa obra devia ser *«de molduras à imitação do da egreja de Samta Justa excepto não ser moldurado»,* se dentro do gosto da «quadratura» ilusionística, como acabou por ser realizado[411] – prova que não existia um modelo único aceite para as grandes decorações de tectos, e que várias soluçõs eram aceites. E o modelo de tecto em caixotões com pinturas de figura, ou cenas religiosas, integradas em quartelas e dispostas em planos – de que o tecto da igreja de Nossa Senhora do Loreto, obra do genovês Giovan Battista Ponte, 1680-1684, infelizmente destruído em 1755, era o melhor exemplo – servia de matriz inspiradora, no início do século XVIII, para muitos tectos pintados em igrejas de Lisboa e século XVIII, para muitos tectos pintados em igrejas de Lisboa e também do Brasil – em Salvador da Bahia, no Recife e em Olinda, e em São Luís do Maranhão – e noutros lugares, como modelo que era por vezes preferido à solução de «quadratura» de arquitectura ilusionística, mais difícil de realizar[412]... De facto, a realidade é que, a par dos padrões italianos da «quadratura» introduzidos com o gosto baccherelliano (e, já antes dele, de certa forma através de Bernardes), outras soluções menos «cultas» mas igualmente eficazes – o modelo do tecto em caixotões e o de brutesco compacto – dão sequência ao figurino do Barroco e projectam-no em todo o espaço nacional.

[411] Arquivo de Nossa Senhora da Pena, *Livro dos Acordãos de 1709-1785,,* fls. 15 vº e 16. Inédito.

[412] V. Serrão, *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes,* ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2001, pp. 149-165 (capº VIII, sobre o destruído tecto do Loreto e sua influência na arte portuguesa do fim do século XVII e início do XVIII).

Em paralelo com a nova espacialidade decorrente do uso da «quadratura» e da arquitectura ilusionista na pintura de tectos em perspectiva – que os mercados mais esclarecidos tanto desejavam e que a nova geração de artistas (António Lobo, António Simões Ribeiro, Brás de Oliveira Velho, etc) se mostrava apta a realizar –, é certo que outras franjas do mercado, e não necessariamente as mais reaccionárias ou menos actualizadas, continuavam a explorar a tradição vernácula que a linguagem do *Brutesco nacional* possibilitava para renovar as grandes decorações joaninas, no âmbito da *festa barroca* e dos faustosos programas de *arte total*[413].

A pintura de tectos da primeira metade do século XVIII em Portugal abraçou, assim, dois caminhos de gosto, de sentido (e de qualidade) diversos: por um lado, a actualização erudita que opta pelo modo italiano finalmente aceite, por outro a continuidade da tradição brutesca na sua vertente mais *original* e mais *portuguesa*, dinamizada com outros recursos e apta, por isso, a ser melhor entendida em largos espaços onde a complexidade da pintura de «quadratura» não era passível de realização. Por vezes, essa tardia *dinamização do brutesco* assume caminhos de convergência, em que a cultura perspéctica dos efeitos de rasgamento atmosférico coabita com o vernacularismo do brutesco compacto. Existem na pintura de tectos portugueses do século XVIII exemplos em que essa faceta se desenvolve – como no tecto da igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Peniche, de 1719, no tratamento com simulação perspéctica das *Virtudes* e dos anjos dos cantos –, e queremos crer que tal deve ser visto, não como um sintoma isolado e reflexo de anacronismo, mas como experiência de continuidade de receitas tradicionais adequadas às exigências da cenografia barroca em larga escala. Basta ver-se o caso do tecto de da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, na data avançada de 1720, onde o seu autor, Manuel Gomes de Andrade, cumpriu um programa brutesco seguindo a expressa recomendação do arquitecto Manuel Pinto de Vilalobos, que considerou ser essa a linguagem mais adequada para a decoração em causa. Também

[413] Cfr. Simpósio Internacional *Struggle for Synthesis – A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII* (Braga, 1996), coordenado por Luís de Moura Sobral (ed. IPPAR, 1999).

no tecto da nave da igreja de São Tiago de Évora, datado de 1700, o pintor-brutescador local Lourenço Nunes Varela (se for como se pensa o seu autor) rasgou a bidimensionalidade da composição abrindo um ousado varandim em perspectiva onde colocou figuras em escorço. Outros ensaios de decoração brutesca se abriram a efeitos de tímida tridimensionalidade, caso do desaparecido tecto pintado por António Pereira Ravasco na igreja de Nossa Senhora da Nazaré de Lisboa (1698) segundo prováveis indicações do arquitecto João Antunes, e do também destruido tecto da igreja do Mosteiro da Anunciada do mesmo Ravasco (1703) – o que é sintomático, dadas as cronologias, tendo em conta a qualidade dos mestres envolvidos, e sabendo-se da importância dessas entidades. Enfim, a ruptura essencial do pintor de óleo, fresco e azulejo António de Oliveira Bernardes, no pioneiríssimo tecto afrescado da igreja da Senhora dos Prazeres em Beja (c. 1690-1695), obrado com Pedro Figueira e primeiro *scarto*, por assim dizer, no sentido da nova linguagem perspéctica, não deixa de coabitar com a tradição brutesca que se desenvolve sob as cartelas historiadas da cobertura como linguagem coerente de complementação do programa[414]. Essa linguagem dual seria prolongada até tarde, ao vermos como um pintor do «centro» como António Pimenta Rolim concebe (com os seus colaboradores bejenses José e Manuel Pereira Gavião), nos anos 30 do século XVIII, o vasto tecto do Santuário de Castro Verde, encomenda cortesã em que a arquitectura em perspectiva e o brutesco compacto se solidarizam no mesmo contexto pictural. Na igreja brasileira de Tiradentes, o tectos da nave e capela-mor, que são iniciados em 1730 pelo pintor António Caldas, integram-se num mesmo contexto de utilização vernácula do brutesco como forma de dinamização integral dos espaços barrocos, sem qualquer intuito de polémica com o gosto de ilusão arquitectónica entratanto adoptado na pintura de coberturas.

A verdade é que o *ilusionismo* na pintura de tectos em espaços religiosos e civis, largamente usado na Itália do Renascimento e do

[414] Vitor Serrão, «O conceito de totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nºs 21/22, 1996-1997, pp. 245-267.

Maneirismo, chegou a Portugal no momento de máxima expressão da pintura do chamado *brutesco nacional*, solução ornamental com raízes clássicas que se impusera entre nós como dominante na segunda metade do século XVII em caixotões de apainelados e coberturas afrescadas, espaços onde os motivos acânticos se expandem com decoração larga, formando como que uma escola nacional *sui-generis*. A autonomia do *brutesco* seiscentista, na sua diversidade com o uso do fresco, do óleo e da têmpera, será posta em confronto no início do século XVIII (discutindo-se se condicionada a uma solução subsidiária, se reforçada pela redinamização do seu cariz vernáculo) face à modalidade de espaços perspécticos introduzida por Vincenzo Baccherelli.

Conforme afirmámos já, «é importante lembrar que o tipo de decoração que antecedeu essa inovação não foi de modo algum interrompida, antes se prolongou em termos de respostas anacrónicas bem dentro do século XVIII: trata-se de uma questão corrente da evolução das formas estéticas e das preocupações do mercado, no debate entre «novidade» e «tradição»; o que aconteceu é que as decorações de brutesco em Setecentos se impuseram menos na pintura dos tectos e sobretudo como subsidiários da decoração do Azulejo ou do lavor da Talha»[415].

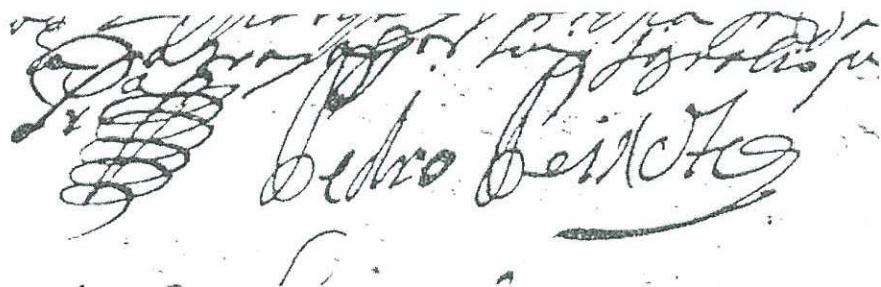
5. Anacronismo vernacular ou sentido de resistência?

A obra de Pedro Peixoto, tão longinqua daquela pintura erudita que pelos mesmos anos se realiza no «centro» (Lisboa) – seja a composição de tectos de Vincenzo Baccherelli e seus seguidores, comparada com a anómala continuação do brutesco que continua a utilizar; seja a pintura de cavalete de António de Oliveira Bernardes, André Gonçalves e Vieira Lusitano, tão distante em qualidade formal e ciência inventiva dos seus pobres quadros para a clientela da região oestina de Peniche e Alcobaça –, mostra traços de uma dimensão de inevitável decadentismo. É forçoso reconhecer essa bitola a fim de

[415] Idem, «A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil», revista *Barroco, cit.*

se poderem resgatar as valências que também existem nestas obras e que, num confronto reduzido a categorias obsoletas (como a de «património não relevante») esvaziam o debate científico.

Certo é que os modelos disponíveis na região não eram de molde a fomentar uma linguagem menos conservadora: veja-se a obra modesta do leiriense José da Cruz (autor de duas telas na igreja da Misericórdia da Pederneira, de 1705), para só se citar um exemplo esclarecedor, mas a verdade é que Peixoto parece alhear-se mesmo de algumas importantíssimas intervenções a que não podia deixar de assistir, como a que o grande António de Oliveira Bernardes realiza em pintura de azulejo, com o apoio de uma série de colaboradores, para a decoração integral do corpo da igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios (c. 1720-1725), aí propondo um programa decorativo completamente diverso da tradição brutesca ainda preferida no gosto da comunidade local[416]... Todavia, essa mediocridade de recursos que advém da falta de horizontes formativos e é muito evidente nas obras de Peixoto, coabita com uma *ousadia de intervenção cenográfica* expressa nas vastas composições brutescas com que ele sabe preencher largas superfícies de coberturas, e que tem de ser vista menos como reflexo de um anacronismo fruto do isolamento cultural, e mais como factor de resistência a novidades inadequadas para a textura de uma comunidade periférica e, como tal, inaceitáveis para a sua sensibilidade e gostos.

[416] Em termos compositivos, esta decoração azulejar segue o modelo que o mesmo Bernardes experimentara em 1690, pela primeira vez, no tecto pintado da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja. A disposição compartimentada das cenas historiadfas, envoltas por arquitecturas fingidas e figuras alegóricas, serviu ao grande artista barroco para idêntico modelo compositivo, quase três decénios volvidos, no Santuário de Peniche. A avançada idade e doença de António de Oliveira Bernardes levou, porém – como oportunamente notou José Meco – que a obra penichense, apesar de assinada (o que indiciaria ser de exclusiva responsabilidade do mestre), fosse ultimada com grande intervenção oficinal, distinguindo-se a mão de seu filho Policarpo (como sucede também no caso da Misericórdia de Viana do Castelo) e as de outros artistas da oficina.

Como demonstrou Carlo Ginsburg, *resistência* e *atraso* são atitudes que coexistem na periferia com graus e significados bem diferenciadas, já que se esta última reflecte uma postura passiva e subordinada, aquela mostra, pelo contrário, uma atitude activa que se interliga com uma certa noção consistente de preservação de memórias[417]. No campo artístico, verificam-se constantemente *atitudes de resistência* – e os tectos de brutesco de Pedro Peixoto podem ser considerados uma dessas atitudes – que mostram como o mercado é capaz de reelaborar contraposições alternativas ao estímulo que do «centro» se oferece, resistindo aos modelos da novidade. Tal acontece, não só porque os recursos necessários para os gerar parecem inatingíveis mas, sobretudo, porque a «periferia» possui, por característica, uma espécie de *reservas de identidade* que crê suficientemente atractivas para que certas soluções continuem a prevalecer.

Voltemos, pois, à questão primeira: má, muito má pintura, porquê? Que significam estas subavaliações abusivas, descontextualizadas, de radical nihilismo, senão uma prova dos limites do *saber ver pintura*, um manifesto de menorização das capacidades de uma História da Arte sem referências nem capacidades para refocalizar o seu capital de sensibilidades? É urgente que os historiadores de arte portugueses, e não só, alterem essa conduta redutora, contraprova das suas próprias incapacidades de integrar os *factos artísticos* no seu próprio campo de trans-memórias e nos seus traços de identidade mais ou menos familiarizáveis[418].

[417] Carlo Ginsburg (com Enrico Castelnuovo), «Centro e periferia», *Storia dell'arte italiano*, Einaudi, vol. I, Torino, 1979; trad. portuguesa, *A Micro-História e outros ensaios*, ed. Difel, Lisboa, 1989, p. 59.

[418] Importa recordar, pelos seus contornos de franca mediocridade, o debate surgido nos *media* nacionais, em 1998, aquando da exposição *Bento Coelho e a cultura do seu tempo (1620-1708)* (ed. IPPAR, Palácio Nacional da Ajuda), modelarmente organizada por Luís de Moura Sobral. Nesse debate, uma visão deturpada e redutora das obras daquele pintor régio, *fa presto* e «estrela luminosa» da pintura de corte no fim do século XVII, quase vaticinou o trabalho realizado ao destino das «coisas inúteis», indignas de estudo científico, de investimento de restauro e, quiçá, de exposição pública! É contra este pungente estado de auto-menorização patrimonial, também, que a História da Arte tem de saber, nos dias de hoje, estruturar as suas valências...

Seja como for o modo com que encaremos as perspectivas de análise da obra de arte emanada da periferia, o que é seguro afirmar-se é que só com o cumprimento do seu estudo pode a História da Arte arrogar-se a um conhecimento transversal sobre a produção de um dado artista erudito que vise compreender ou de um período histórico que vise integrar nas suas várias facetas ideológicas, correntes estéticas e contradições de comportamento. É por isso que o estudo da obra de Pedro Peixoto pode ser tão importante para se reavaliar o que foi o *outro Barroco* do tempo de D. João V (aquele «outro Barroco» que os livros oficiais da História de Arte em geral escamoteiam), revelando como também nesta esfera de regionalidade podem brotar energias insuspeitas e caminhos de uma possível renovação à margem do modelo erudito, ambos apreciáveis para os olhares do nosso tempo.

Fac-símile da assinatura do pintor Pedro Peixoto em 1715.

X
1755 E AS IMAGENS DE LISBOA. A "*Alegoria ao Terramoto*" de João Glama Stroberle

ao Jorge Estrela

* Agradeço a Jorge Estrela, a Paula Mesquita Santos, a Fernando António Baptista Pereira, a Gonçalo Cordeiro e a Helena Carvalhão Buescu todo o apoio recebido para a realização deste estudo.

1. Expõe-se no Museu Nacional de Arte Antiga uma muito interessante tela do terceiro quartel do século XVIII, da autoria do pintor João Glama Stroberle, alusiva ao tremor de terra que na manhã do fatídico 1° de Novembro de 1755, dia de Todos-os-Santos, assolou a cidade de Lisboa e a reduziu a ruínas. «Com dois terços das ruas inabitáveis, na parte mais densa do casario, e umas três mil casas em condições, das vinte mil existentes anteriormente, conforme se calculou», Lisboa apresentava-se, diz o historiador de arte José-Augusto França, como «um vasto campo de ruínas fumegantes, coberta de escombros, ameaçada pela peste e vítima de pilhagem»[419]. É precisamente essa imagem da desolação que a tela nos apresenta: o trauma colectivo assumido por uma população aterrorizada, a devastação atestada nos prejuízos incalculáveis, o sentimento de geral desolação de gentes de todas as condições, o desespero pelo abandono da providência divina, e a exploração da alegoria por parte de um artista que foi testemunha ocular da hecatombe...

Trata-se de uma obra de inesperada qualidade artística e que merece ser observada com atenção. O pintor soube captar esta impressão de trauma generalizado que o tema explicitamente sugeria e, entre imagens de ruínas, escombros e sofrimento de gentes, desenvolver a marca testemunhal de quem, tendo ocasionalmente vivido como observador os efeitos do megassismo e do sucedâneo incêndio na cidade, estava apto a captar as ardências dessa impressão, conferindo-lhe um referencial credível, não isento de uma trágica

[419] José-Augusto França, *O Pombalismo e o Romantismo*, vol. 5 de *História da Arte em Portugal*, Presença, Lisboa, 2004, p. 12.

grandiosidade e de ocultos sentidos alegórico-moralizantes de raiz erudita, aptos a sensibilizar os seus fruidores. Esta pintura apresenta-nos, assim, uma raríssima *Alegoria ao Terramoto de 1755 na Cidade de Lisboa*[420]. É, de facto, a única visão alegórica do evento que se pintou em sequência do terramoto. Pensada e executada com largo sentido de animação compositiva e servida por um desenho que denuncia o sólido aprendizado académico do seu autor, esta peça mostra-nos em primeiro lugar os resultados práticos causados no tecido da cidade pelo tremor de terra, considerado por muitos testemunhos coevos o «Dia do Juízo Final» e castigo da providência divina pelos pecados dos homens... Assim, o céu é rasgado por figuras aladas que, numa interpretação livre dos modelos de Cesare Ripa, encarnam a Ira, a Fúria, a Cólera e, no caso da figura de mulher com asas que segura a espada flamejante, a Justiça Divina. No registo principal do quadro, representam-se vários edifícios de opulenta arquitectura, ora em ruínas, ora a serem consumidos pelo fogo, entre eles uma casa religiosa ocupando o plano fundeiro central – trata-se da velha igreja paroquial de Santa Catarina do Monte Sinai, já em escombros[421] – e um vetusto palácio senhorial à esquerda, dando-se assim ênfase ao facto de que o melhor património construído da secular *Olisipo* desaparecia sem remissão na voragem. O Cruzeiro representado é conhecido nas imagens da Olisipografia: trata-se da grande cruz que se erguia no Largo

[420] Exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, na sala de Pintura portuguesa dos Séculos XVII e XVIII, nada se sabe sobre a procedência inicial desta tela, com o nº de invº 1746, que deu entrada nas colecções do Museu por compra a Alberto de Lima Figueirinhas e que mede 1930 mm de altura por 2490 mm de largura. A peça vem registada com o nº 95 na exposição *Aspectos da Arte Portuguesa no Século XVIII*, Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, coord. de Artur Nobre de Gusmão, Maria Alice Beaumont, Ayres de Carvalho, José-Augusto França e Flávio Gonçalves, F. C. G., Salvador da Bahia-Braga-Lisboa, 1973. Agradecemos estas informações a Dagoberto L. Markl.

[421] Pesem opiniões emitidas em contrário por D. L. Markl, trata-se efectivamente da fachada da igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, ainda que não num testemunho arqueológico fidelizada mas, pelo contrário, numa visão neo-clássica, deliberadamente idealizada, a fim de acentuar a carga da tragédia cujos efeitos o pintor alegoriza.

de Santa Catarina e que originou o nome da Rua da Cruz de Pau, actual Rua Marechal Saldanha, revelando as intenções do autor em situar a cena numa zona bem precisa da cidade, o Bairro de Santa Catarina, bairro por excelência de artistas.

O artista representou também, em pormenores de milimétrica caracterização, vários grupos de figuras em estado de desespero, ora socorrendo as vítimas, ora chorando os mortos, ou buscando protecção divina abraçados a um cruzeiro, ora erguendo os braços para o céu em gesto de súplica. No centro da composição, ao fundo, um frade franciscano dirige-se a um grupo de fiéis desalojados a quem tenta administrar apoio espiritual. Do céu, carregado de espessas nuvens de fumo, toldadas pela poeira dos escombros, emanam entretanto as quatro referidas figuras aladas, duas delas empunhando espadas nuas, e uma outra, à esquerda, segurando uma flâmula incendiada, alegorizando a catástrofe e concorrendo, assim, para o geral efeito trágico que se buscou imprimir à vasta cena pintada com a simbologia dos Elementos encolerizados. A presença destas *fúrias* aladas que multiplicam o caos e se mostram indiferentes ao drama dos humanos remete para o conhecimento da alegoria clássica, tão estimulada na prática da Academia romana de São Lucas com a representação dos *arcanjos castigadores* ou do próprio *Jesus Cristo em fúria face aos excessos da humanidade*, tema esse que tem, no caso da grande encomenda de pintura para o estaleiro régio mafrense, um esclarecedor exemplo na grande tela de Pietro Bianchi *Cristo irado com o mundo* (Mafra, Escola Prática de Infantaria)[422].

Na densa atmosfera que enquadra toda a cena desta *Alegoria ao Terramoto* misturam-se os efeitos dos vapores sulfúreos que as fendas rasgadas na terra libertaram, acentuando a carga de negrume de um firmamento que, segundo os relatos coetâneos, nascera límpido e risonho às primeiras horas do dia, antes de o primeiro abalo de terra ser sentido pela população. Destacando-se no movimentado ciclo figurativo do primeiro plano, duas airosas

[422] Olivier Michel, «Pietro Bianchi», in *Joanni V Magnifico*, coordenação de Nuno Saldanha, catálogo de exposição, IPPAR, Lisboa, 1995, pp. 372-375.

figuras masculinas, de pé, em pose académica, despojam-se das suas vestes e exprimem em gestos veementes a sua dor pelo panorama de ruína e morte que os rodeia; na sua clara referência a modelos romanistas clássicos (de Carlo Maratta a Sebastiano Conca, por exemplo)[423], mas também com conhecimento dos novos modelos neoclássicos que começavam a seduzir as vanguardas europeias, tais figuras de *ignudi* em postura retórica exprimem bem a força do horror que transbordou das fronteiras domésticas e comoveu, pelo seu impacte, a Europa inteira, inspirando autores como Voltaire e Jean-Jacques Rousseau. Também em primeiro plano, ao centro, vê-se uma dama moribunda ao colo de uma jovem que a chora, e uma outra jovem jazendo numa improvisada esteira, enquanto, junto a esse grupo de mulheres em desespero, uma personagem de pose clássica e ombros desnudos segura e beija o Crucifixo, prestes a entregá-lo à jovem que assiste à moribunda no seu regaço. À direita, encontra-se a figura do próprio pintor, auto-retratado como testemunha da cena e seu descritor privilegiado, acompanhado por outras personagens que, neste cenário caótico, assumem posturas plangentes ou abrem os braços para o céu. O conjunto de figuras que o pintor integrou na alegoria, deliberadamente desordenadas e sem uma aparente sistematização no quadro representativo, tende a transmitir-nos o *tonus* dramático da fragilidade humana perante as forças da natureza em fúria e a estupefacção, aliada ao desespero, face aos eventos fatídicos do insondável.

Enfim, no segundo plano à direita, por detrás da visão trágica da igreja de Santa Catarina do Monte Sinai já vitimada pela hecatombe, vislumbram-se pequenos grupos de pessoas em movimento de fuga, atropelando-se em pânico, sucumbidos pelo derribar das casas, precipitando-se acaso para a pretensa segurança da margem do rio, onde a violência das ondas causaria ainda maior número de vítimas. A execução destes segundos planos, com massas de gentes recortadas em hábeis *touches* contrastantes de pincel no violento claro-escuro dos incêndios, envoltas pelo espesso fumo

[423] Cf. Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico,* cat. de exposição, IPPAR, Lisboa, 1995, designadamente o artigo de Pier Paolo Quieto, «Relações artístico-culturais entre Lisboa e Roma», a pp. 63-79 desse catálogo.

de chamas ateadas, é especialmente dramática de efeitos, sugerindo assim a grande extensão da catástrofe. Tudo é pintado em tons frios, numa atmosfera carregada, com numerosas subcenas que tendem a multiplicar, pela expressão geral do desespero, as referências aos efeitos do terrível megassismo que assolou furiosamente a cidade e boa parte do Reino nesse infausto dia 1 de Novembro de 1755.

Na sua imaginosa interpretação da tragédia, o quadro pretende assinalar – como nenhuma outra pintura do seu tempo o conseguiu fazer – os efeitos arrasadores que o tremor de terra provocou, em vidas e bens, na cidade e no ânimo do Reino devastado. Como se sabe, pereceram no evento 54 conventos, 35 paróquias, 33 palácios (entre eles os dos Braganças, Cadavais, Marialvas e Aveiros), o paço real, a igreja patriarcal, 17.000 das 25.000 casas existentes, tornando dois terços das ruas de todo inabitáveis; e às perdas do património edificado somaram-se cerca de 10.000 vítimas, em contabilização relativamente precisa, num quadro de aproximadamente 250.000 habitantes, ainda que, como se dissesse, fosse «feliz desgraça» a baixa percentagem de vítimas mortais, mesmo assim, que se verificou entre a população. Por tudo isso, a pintura em referência justifica a devida atenção dos historiadores de arte, não só por constituir um raríssimo testemunho pictórico dos efeitos do terramoto de Lisboa, mas, sobretudo, pelo modo dramático como o seu autor alegorizou os seus efeitos trágicos. Mais do que um documento de valor iconográfico, porém, sobressai o seu interesse como obra de arte de excelente factura, com um discurso empenhado, multiforme e ardente de significações. Numa altura em que os contornos do acontecimento recebiam um amplo impacte internacional e provocavam sentida emoção nas cortes europeias, esta pintura apresenta-nos um muito estimável retrato psicológico da velha cidade, ferida de morte no seu prospecto secular, com acento no estado irrecuperável da urbe e no drama dos moradores tomados de pânico e desfalecidos pela falta de protecção divina.

A alegoria é também, ou sobretudo, centrada nesse fim inexorável de uma Lisboa «barroca», ou mais precisamente desenhada no gosto vernáculo a que se convencionou chamar de «estilo chão», ou seja, uma cidade caótica e de arruamentos desordenados, em clara projecção de uma sociedade que em si se finava, e que o

Neoclassicismo iluminado de Pombal iria a breve trecho substituir radicalmente nas suas bases urbanísticas. Como espécie de fénix renascida, a cidade ainda em escombros fumegantes seria alvo da providência iluminada de Sebastião José de Carvalho e Melo que, como político esclarecido, de imediato dinamizou medidas de apoio aos lisboetas e multiplicou os abarracamentos provisórios para abrigo dos desalojados, enquanto estruturava o ritmo das demolições e metia mãos à obra que viria a ser a célebre reconstrução pombalina de Lisboa[424]...

Por tudo isso, na sua carga de discursos ambíguos, na sua visão apocalíptica da tragédia como castigo divino e na sua impressionante imagem-síntese eivada de pormenores de afirmação do desespero, a composição pintada na *Alegoria* transmite-nos maior força de verosimilhança e de sentido catastrófico que as muitas gravuras abertas com representação dos testemunhos da extensão do desastre, por vezes imaginosos e deliberadamente exagerados, como sejam os desenhos de M. M. Paris et Pedagache, divulgados pelas estampas abertas por Jacques Philippe Le Bas, em 1757, e algumas outras[425]. Se nestas gravuras se mostram na sua trágica nudez as ruínas da Praça da Patriarcal e da Torre de São Roque, da Basílica de Santa Maria (Sé Catedral), das igrejas da Baixa (São Paulo, São Nicolau), da Casa da Obra, entre outras, atestando os efeitos inexoráveis da ruína e, em alguns casos, com deliberada ampliação dos estragos a fim de melhor sublinhar os efeitos do megassismo, do maremoto e do incêndio subsequente, já na *Alegoria* do MNAA o que se pretendeu historiar foi, não tanto o rastreio dos seus efeitos mas sim a dimensão do drama, entendido por uns como castigo divino mas também já visionável, por outros, como um pretexto inadiável para o renascimento qualificado da cidade... É de lembrar, entretanto, que também nos chegaram deste tempo de

[424] José-Augusto França, «De Pombal ao Fontismo. O Urbanismo e a Sociedade», *O Livro de Lisboa*, dirigido por Irisalva Moita, ed. Expo-98, Lisboa, 1988, pp. 363-388.

[425] Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana nel suo tempo (Roma Lusitana)*, cat. de exp., ed. Argos, Roma, 1995.

trauma colectivo algumas pinturinhas gratulatórias – como o *ex--voto a Nossa Senhora da Estrela*, conservado no Museu da Cidade, mandado pintar após o sismo em agradecimento pela salvação de uma menina recolhida nos escombros da sua casa pelo pai –, onde se alude a casos específicos de salvação por alegada intervenção miraculosa, a exemplo dos que se relatam na obra de Pereira de Sousa[426]; mas é certo que o valor testemunhal de tais pinturas não tem nem poderia ter correspondência a nível da sua componente estética, ao contrário do que indubitavelmente sucede com a tela da *Alegoria ao Terramoto de 1755* por João Glama.

Por isso, a pintura em apreço é deliberadamente cenográfica e consequentemente teatral, sem que nenhuma dessas opções compositivas lhe desmereça as qualidades inventivas nem o equilíbrio da narração. O episódio trágico é pretexto ideológico, simbólico e artístico, para que a composição se desdobre em várias leituras paralelas, onde a dimensão da ruína enuncia novas formas de poder, onde a implacabilidade do castigo divino retrata o tecido social nos seus traços de obscurantismo e de credulidade e onde o sentimento do pânico colectivo incorpora, também, a confiança num virar de página mais moderno e consequente. A obra foi pintada em 1755-1756, a partir de desenhos gizados pelo artista aquando dos acontecimentos que testemunhou *de visu*, estando junto à praça de Santa Catarina do Monte Sinai, fronteira ao Tejo, num dos altos cômoros da cidade vandalizada pelo megassismo.

2. O seu autor, João Glama Stroberle (ou Strabile, Strobel, Strobl, Stroebergle ou, ainda, Strabile, pois de todas essas formas o seu apelido surge registado), era filho de um austríaco que, integrado no séquito de D. Mariana de Áustria, a quem servira como criado, se estabelecera em Portugal; nasceu na capital em 1708 e irá radicar-se na cidade do Porto em 1751, depois de ter sido brilhante pensionista em Roma, onde estadeou durante vinte anos, beneficiando do financiamento paterno e do apoio da corte, tendo mesmo ganho

[426] Cf. o clássico livro de Francisco Luiz Pereira de Sousa, *O megasismo do 1º de Novembro de 1755 em Portugal*, Lisboa, 1915.

Alegoria ao Terramoto de Lisboa, por João Glama Stroberle. Cerca de 1760. M.N.A.A.

aí, em 1739, um prémio na Academia de São Lucas. Sabemos, ainda, que aprendeu com o famoso Marco Benefial (1684-1764), um dos mestres romanos da tradição classicista[427], e que integrou a Arcádia Romana com o pseudónimo de "Pastor Talarco Alesiano". Artista da esfera mecenática do Bispo D. José Maria da Fonseca e Évora, a quem serviu no Paço Episcopal portuense até à morte deste prelado, em 1752, João Glama foi muito considerado no seu tempo como pintor de retratos, bem como de cenas religiosas, tendo desenvolvido actividade especialmente vultosa no Norte do país, onde a sua obra remanescente é imensa, sobretudo a nível retratístico.

Apesar de hoje ser geralmente conhecido tão-só por ter sido um dos mestres do grande Francisco Vieira Portuense (1765-1805), a verdade é que a arte de João Glama Stroberle afirma potencialidades artísticas *grosso modo* insuspeitas, dada a grande suficiência que revela

[427] Sobre Marco Benefial, cf. Eveline Borea, «Marco Benefial», *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, 1966; M. E. Papini, «Appunti su Marco Benefial a Città di Castello», *Paragone*, nº 97, 1958, pp. 59-63; e Simonetta Angeli, *Documenti inediti per Marco Benefial: il ciclo delle "Storie dei Martiri' nella Cattedrale di Viterbo*, Viterbo, 2000.

como debuxador (na linha de seu mestre Marco Benefial, como já, muito justamente, observa o pintor-escritor Cyrillo Volkmar Machado a respeito do seu desenho *A Morte dos Macabeus*, premiado na Academia romana). O reconhecimento dos seus méritos era consensual, a crer no apoio de Fonseca e Évora e no tipo de clientelas que o empregou, mas insuficiente para que uma corte depauperada por efeitos da tragédia o pudesse integrar – a mesma corte que, por volta de 1750, não soubera utilizar os seus talentos, apesar da protecção de seu amigo Francisco Vieira Lusitano, o primeiro pintor do rei, e do impacte da realização das decorações murais que fizera no Teatro Real, no Paço da Ribeira... Já o exigente escritor James Murphy, muitos anos depois, reconhecia estes dotes do artista, com quem privou no Porto nos últimos anos de existência: «*Conheci um pintor chamado Glama que mereceria as honras de qualquer escola na Europa, tivesse ele incitamento para levar adiante os seus poderes latentes; era nativo de Portugal e estudara muitos anos em Roma onde adquirira a rectidão do desenho e a castidade da cor, indicativos de um talento invulgar...*»[428].

De facto, a pintura de João Glama Stroberle situava-se bem dentro dos parâmetros internacionais do seu tempo, tanto na modalidade histórico-religiosa (citem-se as telas de temário sacro que pinta para a Sé de Braga, as que existem nas igrejas de São Nicolau e de São João Novo no Porto, ou as que produz para o Mosteiro de Tibães) como na do retrato aristocrático e burguês (citem-se o retrato do comerciante José Moreira da Cruz, no Museu Nacional Soares dos Reis, e o do bispo seu protector, de 1749, na Sala do Despacho da igreja dos Clérigos no Porto) e, ainda, como desenhador de *sketches* de antiguidades para *connoisseurs* de grande erudição. Sabemos que, nesta última vertente, realizou para Lord William Burton Conyngham vários desenhos com o registo de peças patrimoniais para enriquecimento da sua famosa colecção londrina[429]. Mas apesar do «talento invulgar» que lhe reconhecia o escritor James Murphy, como pintor que navega entre o melhor da

[428] James Murphy, *Travels in Portugal*, Londres, 1795, pp. 9-10. Trad. livre.

[429] Paula Dias Carneiro, «Travels in Portugal», catálogo da exposição *Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, Museu Nacional de Soares dos Reis, ed. Instituto Português de Museus, Porto, 1999, p. 174, nº 33.

tradição académica barroca e as sugestões do novo gosto neoclássico, e que recentes estudos da historiadora de arte Paula Mesquita Santos têm vindo a assinalar, no quadro de um notável e urgente esforço de reavaliação crítica deste pintor mal-amado[430], a verdade é que João Glama não se impôs na corte lisboeta, ao retornar de Roma, vendo-se preterido, pese a protecção de que gozava junto ao pintor régio Francisco Vieira Lusitano e do Bispo Fonseca e Évora, tal tendo contribuído para a sua radicação definitiva no Porto em 1751, cidade onde viria a falecer em 1792[431].

Mas sabemos, entretanto, que o artista se encontrava em Lisboa por alturas do terramoto, a cujos efeitos assistiu, sendo dessa fase, portanto, a execução do quadro, que datará de 1755-1756 (e não de cerca de 1760 como se sugere habitualmente), ou seja, é quase coevo dos acontecimentos, como aliás atestam alguns desenhos *de visu* que gizou nas horas da tragédia. Por isso a pintura é tão *exacta*, não tanto no rigorismo da representação iconográfica em si, mas sobretudo na expressão da carga dramática dos acontecimentos. Este modo de representar a *nobilitas* da tragédia humana face aos elementos indomáveis, tanto no sofrimento geral como no espírito de entreajuda manifestado pelos lisboetas, lembra, como nos fez notar Fernando António Baptista Pereira, o *tonus* do desespero

[430] Cf. Paula Mesquita Santos, «Glama nos Clérigos. Evocação de um artista quase ignorado no Porto», *O Tripeiro*, 7ª série, ano XX, nº 5, 2001, pp. 147-153, e nº 6, 2001, pp. 177-182; e idem, «Croquis, academias e outros estudos de João Glama no Museu Nacional de Arte Antiga», *Vária Escrita*, nº 8, Sintra, 2001, pp. 161-189.

[431] Sobre João Glama Stroberle, cf. ainda, além dos estudos citados na nota precedente, Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias* [...], Lisboa, 1823, pp. 135-136 (2ª ed., Coimbra, 1922, pp. 107-108); L. Pirotta, «Alumni stranieri delle scuole accademiche premiati nei vari concorsi», *L'Urbe*, nº 2, Roma, 1962; Jorge de Mello Azevedo, *O pintor João Glama Stroeberle: esboço biográfico e crítico*, ed. Sociedade Portuguesa de Ex-Libris, Lisboa, 1964; José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Livraria Bertrand, vol. I, Lisboa, 1966, pp. 32, 127 e 197; Flávio Gonçalves, «A Arte no Porto no tempo do Marquês de Pombal», *Pombal Revisitado*, vol. II, Lisboa, 1984, pp. 103-130; e Vitor Serrão, «João Glama Stroberle», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dirigido por José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, ed. Presença, Lisboa, 1989, pp. 205-206.

tratado no célebre *Dilúvio* seiscentista de Nicolas Poussin e também no de Diogo Pereira, dois autores muito apreciados pelos artistas portugueses de Setecentos (André Gonçalves e Vieira Lusitano, por exemplo). Os desenhos preparatórios para a *Alegoria ao Terramoto* que nos chegaram (hoje no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, dois deles, e no Museu das Cidade, um outro)[432] atestam as qualidades preciosas de Glama como debuxador atento e sensível. Os acervos de desenhos de Glama, que incluem esquissos de pormenor, estudos de nu, projectos para composições de História e cenas religiosas, apontamentos para retrato, cópias de obras romanas, estudos de animais, e outros, situam-se perfeitamente dentro dos cânones academizantes do *Settecento* romano em que se formara e não desmerecem face, por exemplo, aos desenhos do seu exacto contemporâneo Francisco Vieira Lusitano. O que acontece é que João Glama sofreu, na prática, com uma conjuntura adversa marcada pela falta de apoios que o mercado artístico lisboeta sequencial ao terramoto, carecente de meios e pouco disponível para incentivar os pintores da geração precedente, não lhe podia justamente proporcionar.

Entre os muitos desenhos seus que remanescem, em diversas colecções públicas e privadas, ainda carecidos de um estudo de conjunto, são de destacar três que se relacionam directamente com o quadro em apreço. O primeiro é o desenho do MNAA com o nº de invº 2979, sanguínea com toques de giz branco e carvão procedente das colecções do Palácio Nacional da Ajuda, que representa um estudo para o grupo da mulher desfalecida, amparada no colo por uma outra dama, que se admira na pintura da *Alegoria ao Terramoto de 1755*. Como observou oportunamente Paula Mesquita Santos[433], este estudo de precioso desenho não foi seguido depois com exacta fidelidade na tela, modificando aí o guarda-roupa feminino em relação ao desenho, o que prova que o quadro em causa lhe mereceu profunda reflexão e justificou uma série de experiências preliminares. No Museu da Cidade (invº 2443/1109), existe um

[432] Paula Mesquita Santos, *art. cit.* in *Vária Escrita*, pp. 186-188.

[433] Idem, *ibidem*, p. 186 e nota 18.

segundo desenho com *Figuras populares* assinado por Glama e que foi, visivelmente, destinado à mesma composição pintada; aliás, consta no reverso uma esclarecedora inscrição: «*Este estudo foi feito em 1755 pelo Terramoto grande*». Um terceiro desenho, a sanguínea existente nas colecções do MNAA (nº invº 2977), representa uma mulher com criança ao colo e constitui, também, uma prova cabal de que o quadro da *Alegoria* foi alvo de numerosos apontamentos preparatórios por parte do seu autor; como afirma Paula Mesquita Santos, «sabemos que o pintor, tendo presenciado a tragédia na praça fronteira à igreja de Santa Catarina, dela tirou notas de pormenor; claro que *a posteriori* teve de dar largas à criatividade e acabar o que faltava em atelier, para tal aglutinando as informações que rareavam do dramático fenómeno»[434].

Este *modus faciendi* de Glama, de resto comum à prática da boa pintura de cavalete do tempo, é explícito sobre as responsabilidades que o artista atribuía a este seu quadro, concebido para impressionar as clientelas eruditas lisboetas (no caso, ainda não identificáveis, não sendo de excluir as instâncias da corte) através de uma visão alegorizada da tragédia. É a mesma visão alegorizada da tragédia e do esforço para a superar que encontramos nas bem lançadas personagens pintadas por Marco Benefial na Catedral de Città di Castello, por exemplo. Visto a esta luz, o quadro do Museu Nacional de Arte Antiga não pode continuar a ser observado – como se tem geralmente feito, por manifesta incapacidade de saber observar os seus méritos, integrando-os numa cultura pictural setecentista aberta à alegoria moralizante – como uma pintura «medíocre», sem «ciência nem imaginação», e «de valor documental escasso»[435]. Esse parecer decorre de uma geral, e deslocada, visão automenorizada da arte portuguesa, a que vários sectores da nossa historiografia artística continuam ancorados, sem capacidade de ver as obras no contexto das suas épocas e na dimensão das condições e possibilidades em cada momento existentes.

[434] Idem, *ibidem*, p. 188.

[435] Como sucede, por exemplo, em José Luís Porfírio, *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*, Quetzal Editores, Lisboa, 1991, p. 113.

Na verdade, o que a obra de João Glama nos revela (a par de um calmo naturalismo e de um sedutor colorido, aliás sempre reconhecido nos seus retratos[436]) são qualidades intrínsecas de um pintor amadurecido, bem integrado na modernidade possível que o Reino vivia nos anos centrais de Setecentos e já com uma sensibilidade aberta às novas tendências do Neoclassicismo, que o seu discípulo Vieira Portuense iria desenvolver em plenitude. Quer na destreza do desenho de figura, quer na vaporosidade das atmosferas e no rigor da caracterização de grupo, quer ainda no desenvolvimento de adequados efeitos cenográficos em que o sentimento da alegoria ganha adequada expressão, Glama alinhava pelo melhor da tradição romanista em que se educara. O pintor soube interpretar nesta obra, em nota alta de qualidade, as labirínticas complexidades da alegorização clássica e transmiti-la, com carga pessoal, num quadro que deve ter emocionado fortemente as primeiras gerações de receptores. O género da *pintura de catástrofes* não fez escola na arte portuguesa, salvaguardadas as excepções de um Diogo Pereira, no século XVII, ou de um Joaquim Manuel da Rocha, no final do século XVIII, com os seus *caprichos, Tróias abrasadas* e *incêndios ao luar*, bem dentro da tradição romana e napolitana e muito popularizados junto a largas camadas de *connoisseurs* do tempo. Também por isso a tela de João Glama com a *Alegoria ao Terramoto* se assume como um testemunho ímpar dentro dessa tradição italianizante e atesta as qualidades, até hoje mal pressentidas, de um bom pintor profissional de raiz académica.

Resta destacar um outro aspecto da pintura, para o qual Jorge Estrela nos chamou justamente a atenção: o facto de Glama situar a cena no Largo de Santa Catarina, desde o século XVI o bairro dos pintores de Lisboa[437], permite admitir que a alegoria aos efeitos do

[436] Flávio Gonçalves, *art. cit.*

[437] Como mero exemplo, lembramos que moraram em ruas adjacentes a esta freguesia, entre outros, os pintores de óleo Francisco de Campos e Fernão Gomes, no século XVI, Marcos da Cruz, Bento Coelho da Silveira e António de Oliveira Bernardes, no século XVII, Giulio Cesare Themine, Inácio de Oliveira Bernardes e André Gonçalves, no século XVIII, entre outros artistas de primeiro plano.

megassismo é alusiva, também, ao estado de decadência em que se encontrava a arte da Pintura nos anos joséficos, assim se entendendo a presença do próprio João Glama e do grupo que o acompanha. O surdo protesto de Glama pela conjuntura de se ver preterido dos círculos de corte e ter de se mudar para o Porto perpassa também pela composição alegórica, numa manifestação de auto-estima das suas qualidades de pintor académico, premiado na Academia romana e que, por isso, julgava ser merecedor de outro apreço pelos círculos artísticos oficiais... Eram, a seu ver, novos *«tempos do mingoante da Pintura»,* segundo os termos com que Félix da Costa Meesen classificara o ambiente das artes portuguesas no reinado de D. Pedro II, precisamente por lhe faltar o adequado ambiente académico e o estudo do Desenho.

O modelo compositivo da *Alegoria*, marcado pela retórica das poses, pelos nus académicos desenhados segundo cânones de inspiração neoclássica e sem a abundância do modelo barroco tradicional, com uma dimensão trágica entre nós sempre muito pouco tratada, situa a tela no âmbito de um *aggiornamento* que não podia deixar de ser mal entendido pelos seus exactos contemporâneos, o que explica o surdo protesto de que a obra se faz testemunho em nome da nobreza da Pintura... De facto, o pintor assume aqui um trabalho bem actualizado, em termos internacionais, pelo modo como desenvolve uma espécie de "*quadro de história de actualidade*", que se integra no gosto do Neoclassicismo que os anos de Roma lhe tinham permitido conhecer.

Se o ambiente de encomenda áulica do tempo de D. José I divergiu por outras opções artísticas que levaram a que, por exemplo, o *fa presto* Pedro Alexandrino de Carvalho se tornasse entretanto, pelas suas qualidades de pintor prolixo e de maneira *fácil*, o pintor oficial da Reconstrução pombalina de Lisboa, é urgente reconstituir os meandros conjunturais das artes coetâneas e, a essa luz, reclamar para João Glama Stroberle, numa dimensão de certa marginalidade face ao gosto instituído, o papel do artista que, apesar de auto--exilado no Porto, melhor soube interpretar a tragédia de 1755 – sendo significativo que o tema, por circunstâncias diversas, não fosse assumido por nenhum outro pintor do seu tempo.

Epílogo: Contributos sobre a importância de uma *Nova Iconologia* na prática
da História da Arte no limiar do século XXI

A *Iconologia* não é *a* História da Arte nem a ela se substitui ou pretende substituir: é sobretudo um método de estudo que alarga – consideravelmente, deve dizer-se – o processo de análise integrada (e integral) das obras de arte tomadas em si como *documentos vivos* de conjunturas precisas e com significados mais ou menos perceptíveis. Como método de estudo, portanto, a Iconologia será uma vertente da História da Arte que, a par de outras frentes de aproximação às obras (fontes arquivísticas, leituras formais, contextualização histórica, métodos de laboratório, etc), analisa e reflecte sobre os vários significados intrínsecos das obras de arte particulares e sobre o *sentido global dos programas artísticos*.

A Iconologia está de novo operativa e a justificar um espaço de intervenção, que é cada vez mais útil, senão imprescindível, nos estudos integrados da nossa disciplina. Já passou o tempo da estagnação, em que determinadas correntes teóricas da História da Arte (designadamente aquelas conotadas com o pós-estruturalismo e com os estudo literários, mas também aquelas conotadas com uma Sociologia da Arte redutoramente entendida como tal) recusavam liminarmente o uso da Iconologia por a considerarem coisa ultrapassada, senão reaccionária – devido à sua identificação com a retórica universalista e humanística da disciplina.

A verdade é que, no curso dos últimos anos a Iconologia adquiriu um novo fôlego e um novo enquadramento, beneficiando do forte criticismo que, sobretudo por via de algumas abordagens semióticas, envolveu as ânsias de crescimento e de maturação da nossa disciplina. A situação actual mostra, assim, o reforço de um *pensamento iconológico* amadurecido nos estudos integrados de História da Arte. Por um lado, multiplicaram-se os estudos

dedicados aos mais significativos textos teóricos da Iconologia (Warburg, Panofsky, Gombrich, Schapiro, Saxl) e recuperou-se, com visão crítica, a bagagem intelectual e os métodos dos seus fundadores[438]. Por exemplo, as mais importantes obras do quase

[438] Cfr., entre outra bibliografia: ADAMS, Laurie Schneider, *The Methodologies of Art. An Introduction*, Colorado, Westview Press, 1996; ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoel, 2000; BOLVIG, Axel, e Philip Lindley (coord.), *History and Images. Towards a New Iconology*, Turnhout, ed. Brepols, 2003; BRYSON, Norman, *Vision and Painting. The logic of the Gaze*, Yale University Press, 1983 (ed. espanhola: *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza,1991); CALABRESE, Omar, *Como ler uma obra de arte*, trad. port., Ed. 70, Lisboa, 1999; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, *Introducción al Método Iconográfico*, ed. Ariel, Barcelona, 1998; CIERI VIA, Claudia, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, ed. Carocci, Roma, 1994 (5ª ed., 2001); DESWARTE, Sylvie (coord.), *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre. Actes du Séminaire CNRS (GDR. 712)*, *Histoire de l'art et iconographie*, collection dirigée par Catherine Monbeig-Goguel, Paris, Klincksiek, 1994; DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002; FRANÇA, José-Augusto, *Memórias para o Ano 2000*, Livros Horizonte, Lisboa, 2000; FREEDBERG, David, (ed. francesa), *Le Pouvoir des Images*, Paris, Monfort, 1998; GÁLLEGO, Julián, *Imágenes y símbolos en la pintura española del Siglo d'Oro*, ed. Cátedra, 1968; GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg: an Intellectual. Biography*, 2ª ed., London, 1986 (ed. espanhola, *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Alianza Forma, Madrid, 1992); idem, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, Londres, 1972 (trad.: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Ed. Madrid 1983, e *Los usos de las imagenes*, Debate, Barcelona, 2003); HADJINICOLAOU, Nicos, «'La Liberté guidant le peuple' de Delacroix devant son premier public», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 28, 1979, pp. 3-26; HASKELL, Francis, *L'Historien et les Images*, Paris, Gallimard, 1995; MARIN, Louis (a propósito de), *Signes, Histoire, Fictions autour de Louis Marin*, textos reunidos por F. Pousin e S. Robic, Paris, Arguments, 2003; PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento* (Oxford, 1939) (ed. Lisboa, Estampa, 1986); SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002; SEBASTIÁN, Santiago, *Espacio y símbolo*, Ed. Escudero, Córdoba, 1977; SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza ed., Madrid 1987; WARBURG, Aby M., *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* (1923), trad. e estudo de Michael P. Steinberg, Cornell, 1995; WIND, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, 1980 (ed. espanholas: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972, e *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998).

desconhecido Aby Warburg só foram traduzidas para inglês na década de 90 tal como se «reavaliaram» a outra luz os escritos da fase europeia de Erwin Panofsky (mais especulativos e inovadores em comparação com os «receituários» da fase americana, que de certo modo estiolou a esfusiante contribuição inicial deste grande historiador de arte).

Por outro lado, tal como o avanço da Fotografia no final do século XIX provocou alterações significativas na forma de conceber e percepcionar o mundo, as possibilidades abertas nos nossos dias pela realidade virtual, pelas imagens digitais e pelas possibilidades de criação de gigantescas bases de dados de imagens (Axel Bolvig; Jerôme Baschet; Gertrud Schiller; e a base ICONCLASS criada por De Waal na Universidade de Leiden) parece provocar rupturas e abrir novas vias para a História da Arte, equiparáveis às que se começaram a trilhar por volta de 1900.

Com efeito, aquilo que podemos designar por *Nova Iconologia* (segundo a proposta recente de Axel Bolvig e Philippe Lindley[439]) surge definido por um outro discurso: um esforço de análise que atenta mais ao estudo das funções da imagem e do seu «pensamento visual», das variações seriais que apresenta e da relação cognitiva e mnemónica entre ela e outras imagens (e entre estas e os públicos), do que na relação entre imagem e texto, como fizeram em geral as experiências ditas iconológicas da segunda metade do século XX. Após a morte dos seus fundadores, a Iconologia perdeu-se em exercícios que visavam encontrar tão-só a fonte escrita ou gravada de determinada imagem, recorrendo-se a uma pesquisa estéril nos mais obscuros manuscritos e nas mais crípticas passagens dos tratados de teologia medieval ou da literatura clássica, a fim de se identificar e explicar o «significado intrínseco» de uma determinada imagem.

Atenta a estes limites hoje bem visíveis, a Nova Iconologia assume, pelo contrário, o contributo para o estudo integral daquilo que designamos por *programa estético das obras de arte* – a polissemia

[439] BOLVIG, Axel, e Philip Lindley (coord.), *History and Images. Towards a New Iconology*, Turnhout, ed. Brepols, 2003.

das imagens e a consequente multiplicidade das suas interpretações e percepções –, aponta para a compreensão dos vários significados das obras de arte, e advoga a sua independência, como método, face à cultura escrita (tomada, erroneamente, como sinónimo de «cultura» no seu sentido mais lato). A nova prática iconológica procura explicar o sentido das imagens de forma micro-contextual e trans--memorial, tentando perceber quais as expectativas dos diferentes públicos e quais as funções sociais que as imagens desempenharam (e desempenham) em determinadas circunstâncias. Desta forma, há um contraste brutal entre esta prática e o dogmatismo, feito de certezas férreas, que pulula nos textos militantes das diversas correntes que se reclamam do pós-estruturalismo (feminismo, estudos visuais, pós-colonialismo, *lesbian and gay studies*, psicanálise, semiótica, etc.), que na sua aparente modernidade (escudados na crítica da objectividade científica de Thomas Khun e de outros pensadores pós-modernos) pretendem cristalizar e institucionalizar as suas certezas de uma forma totalizadora. Efectivamente, este tipo de movimentos mostra-se frágil quando abdica, *contra natura*, da consideração da polissemia, ambivalência e ambiguidade que encerram todas as obras de arte (sejam elas «obras-primas» ou produtos ditos «menores»), reclamando que a sua abordagem e a sua narrativa é a única possível e «verdadeira» – precisamente o inverso de uma *Nova Iconologia* que se ofereça como um discurso novo em nome da reflexão que inevitavelmente se abre em torno da *inesgotabilidade* e da *trans-contextualidade* que (como defende Arthur C. Danto) são características essenciais de todas as obras de arte e que as tornam, por isso, um fascinante instrumento de morosa contemplação, de profícua reflexão e de constante debate.